

entonces, que separaba el noble del plebeyo; en el poco aprecio que hacía aquél de los gustos é inclinaciones de éste, y en la reprobación de que, andando el tiempo, se hicieron merecedores la gran mayoría de los juglares y juglaresas, danzaderas y cantaderas, al convertir en torpes cantares y lúbricos bailes lo que antes había sido honesto recreo y divertimento de todos, con el estrago en las costumbres que pinta Fernán Pérez de Guzmán en su *Confesión rimada*:

Tocar estrumentos | é decir canciones
É por las plazas | baylar é cantar,
De que grandes daños | é disoluciones
Ya vimos é vemos | seguir é manar;
Yr á las tabernas, | los dados jugar,
Blasfemar de Dios | é volver pelear,
Si será mejor | Señor, tú lo veas,
En las heredades | arar é cavar.

Prueba de todo ello también el desprecio con que los tales juglares eran tratados por el Marqués de Santillana en su ya citada carta, al decir: «Ínfimos son aquellos que sin ningunt orden, ni regla, ni cuento, facen estos romances et cantares de que la gente baxa é de servil condicion se alegra;» el que Lorenzo de Segura, al empezar su poema de Alejandro, se cuide de advertir que su *mester*, ó canto, y sus metros de *grant maestría*, no serían como los de los juglares, sino como los de los clérigos ó gente entendida:

Mester trago famoso, non es de ioglería,
Mester es sen pecado, ca es de clerecía,
Fablar curso rimado por la quaderna vía
Et sillabas cuntadas, ca es grant maestría;

que el mismo Arcipreste de Hita, el cual no vacila en confesar que

Cantares fis algunos de los que disen ciegos,
Et para escolares que andan nocherniegos;
Et para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros et de burlas, non cabrian en diez pliegos,

sólo inserte uno de esta clase en la colección de sus obras, y que en los escritos de Villasandino no aparezca canción alguna del género eminentemente popular, como si fuera acción fea ó criminosa el haberlas compuesto, no obstante el mismo declare que

...por ventura | para los juglares
yo fiz estribotes | trovando ladino.

No era esto sólo: de ese injusto desprecio á la poesía popular, que nos ha privado de gran número de composiciones de valor literario é histórico, desprecio motivado principalmente por causa de los que la cultivaban ó, mejor dicho, la tenían por oficio, y de las gentes que con ella se regocijaban, llegaron á contagiarse hasta aquellos juglares que, elevándose sobre el nivel de los demás, lograron ver franqueadas las puertas de los palacios y castillos señoriales, al punto de que, apartándose de la verdadera senda, renunciaron á ser populares para ser imitadores; Montoro, Juan Poeta, Jerena, el mozo de espuela Mondragón, y el mismo Villasandino, ya más de una vez citado. Y al propio tiempo nuestras Leyes de Partida sancionaron tal apartamiento, mostrando por modo indirecto las causas que lo motivaban y tratando asimismo de poner remedio á ellas, al decir que eran «enfamados los que son juglares... que públicamente andan por el pueblo, ó cantan, ó facen juegos por precio;» y al mandar «que los juglares no diexesen antellos (los buenos caballeros) otros cantares sino de gesta, é que fablasen hechos de armas,» recordándoles, apunta la *Crónica general* del Rey Sabio, las

hazañas de Bernardo el Carpio y de Carlomagno, para que les sirvieran de modelo en sus acciones y hechos de armas.

Fuera ese poco aprecio que la gente culta hacía de la musa popular; fuera el que, como Ticknor dice, el cantor vagabundo, y á veces insolente, que en aquellos tiempos revueltos buscaba de choza en choza una existencia precaria, y el soldado indiferente y distraído que, concluida la batalla, cantaba sus trances y hechos notables á la puerta de su tienda, acompañándose con el laúd, no se curaban de transmitirlos á la posteridad, y sólo, á veces, los oyentes los recogían para repetirlos, mudando la entonación y lenguaje, según mudaban los tiempos, las opiniones y los sucesos que recordaban, es lo cierto que por largo tiempo nadie trató de coleccionar tales cantares para difundirlos y transmitirlos á la posteridad. En cambio, y dos siglos antes que apareciera el primer *Romancero*, la gente culta, ya por afición á la poesía que era objeto de sus amores, ya porque comprendiese cuán difícil era que se transmitiera de boca en boca, comenzó á escribirla y á reunir en un haz, bien el parto de su ingenio sólo, bien el de algunos de entre tantos como por aquel entonces pululaban, y á formar los *Cancioneros* ó depósitos de la poesía culta y cortesana, como los define una autoridad en la materia.

Hiciéronse gran número de ellos en los siglos xiv y xv, sin contar, dice el Marqués de Pidal en el erudito escrito á que antes he hecho referencia, las *Cantigas* del Rey Sabio, el *Libro de los Cantares* del Príncipe D. Juan Manuel y el *Cancionero* del Marqués de Santillana, que los precedieron. Argote de Molina cita uno de los poetas del reinado de Enrique III; Floranes describe, en sus *Memorias de Alfonso VII*, el formado por Antolínez de Burgos; la Biblioteca Nacional guarda el de Ixar y el de Stúñiga; conócense, asimismo, uno en la Colombina; siete, entre ellos el de Baena, en la de París; otro que fué del conocido bibliógrafo D. Manuel J. Gallardo, per-

teneció después al general San Román, y es hoy propiedad de la Academia de la Historia, como toda la selecta colección de libros y manuscritos de tan erudito militar; y en el *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, del ya nombrado Gallardo, menciónanse además el que era propiedad de M. Herberay, formado de los más afamados poetas de los tiempos de D. Juan II, Alonso V y los Reyes Católicos, abundante en poesías de trovadores aragoneses, y el que perteneció á la librería de D. Manuel Gámez, en el cual aparecen insertas traducciones del Petrarca y algunos sonetos de Garcilaso.

Figuran además en el número de Cancioneros manuscritos que se conservan (pues que de los impresos, una vez entrado el siglo XVI, no conduce á mi objeto el mencionarlos), los pertenecientes á la Biblioteca patrimonial del Real Palacio. Amador de los Ríos, en su *Historia crítica de la literatura española*, tan sólo menciona dos de ellos, y aunque el Marqués de Pidal muestra haber visto allí algunos más, en sólo dos también fija principalmente su atención, deduciéndose de modo claro que ni uno ni otro de dichos escritores debió tener á la mano el más importante de cuantos se guardan en el regio alcázar, y el de más valía, desde el punto de vista artístico, de cuantos se conocen (1), por la especialísima circunstancia de tener, no sólo la letra, sino la música de las canciones en él coleccionadas. Al infatigable rebuscador de nuestras glorias musicales, al docto maestro Barbieri, debemos el conocerlo en toda su integridad, y á la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el haberlo dado á luz, coadyuvando los esfuerzos de aquél y el im-

(1) El tejuelo del código es *Libro de cantos*. Debido tal vez á esto, al franquearse al Marqués de Pidal los *Cancioneros* de la Biblioteca de Palacio, cuando andaba recogiendo materiales para escribir el trabajo crítico que precede al de Baena, no debió incluirse el que motiva este artículo.

probo trabajo, obra de largos años, que se tomó en ilustrarlo, publicándolo en elegante y abultado tomo que lleva por título: *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

*
*
*

Si curioso y notable es dicho libro, literaria y artísticamente considerado, no lo es menos desde el punto de vista histórico y crítico, dado el notable trabajo del señor Barbieri que le precede, con el modesto título de *Preliminares*.

Después de contarnos aquél el feliz hallazgo del códice por Cruzada Villamil, cuyo amor á las artes y á las letras era bien conocido; de describirle con la prolijidad de un bibliófilo encanecido en el servicio; de mostrar cómo allí se encierran los elementos necesarios para hacer un estudio de las costumbres populares y cortesanas del siglo xv bajo el aspecto musical, y de manifestar, por último, las dudas que se le ocurren acerca de á quién fuera destinado, si al primer Duque de Alba, D. García Álvarez de Toledo, supuesto que el mayor número de composiciones con nombre de autor que en él se encierran son de Juan del Encina (que sabido es estuvo al servicio de aquél), ó á los Reyes Católicos, como pudiera inducir á sospechar las composiciones de los músicos de su capilla, Juan Anchieta y Madrid, y de otros compositores, eclesiásticos también, de Madrid y Salamanca, que en el propio códice se registran; su ilustrado traductor y comentarista no puede menos de salir en defensa de la música y de los músicos españoles de aquel entonces, tan desdeñados ó superficialmente mirados por los extranjeros, con aquel absoluto desconocimiento que,

por punto general, les distingue cuando de las cosas de nuestra tierra tratan.

No es Barbieri de aquéllos á quienes un exagerado celo ó un mal entendido amor patrio lleven á faltar á lo que la verdad histórica y la prudencia y buen seso del historiador demandan, ni de los que elevan á la categoría de hecho inconcuso lo que es hijo tal vez de piadosa ó bien intencionada suposición: los asertos de nuestro maestro siempre tienen su fundamento en pruebas á las que puede darse fe, y son, ya afirmaciones y escritos de autores contemporáneos de la época que estudia y analiza, ya documentos que guardan nuestros archivos, y cuya lectura desvanece toda duda, poniendo las cosas en su punto.

Así es que al asentar que nuestros progresos musicales fueron tan antiguos y tan importantes como los de las naciones más adelantadas en los tiempos anteriores y coetáneos al *Cancionero musical*; aun dejando de lado el venero riquísimo de nuestra música religiosa, que esbozado siquiera le habría dado argumentos sobrados para probarlo, y dejando también al lector que vea por sí propio la música que presenta en el libro y aquilate su valor y mérito, muestra la verdad de su afirmación de modo tal, que sería empresa arriesgada el refutarlo. La música que Ruiz Sánchez de Arévalo, en su *Verjel de Príncipes*, declara ser uno de los «deleytes é honestos ejercicios en que los ínclitos Reyes é Príncipes, é los nobles é virtuosos varones se pueden é deben honestamente exercitar é ocupar,» aparece cultivada por nuestros monarcas y por la nobleza, y tenida como elemento principalísimo en toda fiesta palaciana ó señorial. Así, é imitando al Rey Sabio, que dos siglos antes había rendido tributo á la música al punto de unir su nombre al de las famosas *Cantigas*, sin igual en su época, los Reyes de Aragón y los de León y Castilla, no sólo reunían en torno suyo los mejores músicos, sino que cultivaban por sí propios el arte lírico, y este ejemplo era seguido por los nobles, entre los cuales descollaban el Condesta-

ble Miguel Lucas de Iranzo (1), y el Conde y después Duque de Alba, á quien, como he dicho, sospecha fundamentalmente el docto maestro que fué destinado el códice de que voy hablando.

Y esa importancia de la música se aumenta, alcanzando ésta mayor esplendor, cuando parecía que por las atrevidas y grandes empresas en que estaban empeñados los Reyes Católicos no habían de preocuparse mucho de ella. Así aparece la esclarecida conquistadora de Granada teniendo siempre á su lado, como dice Barbieri, «una cohorte de poetas y músicos que la confortaban y entretenían, en la capilla, con sus motetes y plegarias, y en la cámara, con sus canciones y villancicos,» manteniendo una especie de banda militar cuyos sonidos parecía que llegaban al cielo, según la frase del historiador Bernáldez, y hacían asomarse á los sitiados á las murallas para oírla; y poseyendo, en fin, gran número de diversos instrumentos y libros de música, cuyos curiosísimos inventarios, existentes en Simancas, copia fielmente Barbieri en el erudito trabajo que más extracto que analizo en estos renglones.

Del propio modo, hace ver también aquél cuán arraigada estaba en la Reina Católica la afición á la música.

(1) En la *Relación de los fechos del muy magnífico Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, y en el pasaje destinado á describir las bodas de Fernán Lucas, primo de aquél, con la hija del alcaide y alcalde mayor de Andújar, Pedro de Escavias, se lee, entre otras cosas, lo que sigue: «Para tomar parte en esta fiesta vinieron muchos ministriles y chirimías y un sacabuche que el Duque de Medinasidonia había enviado de Sevilla, y otros de diversas maneras, y muchas trompetas... Despues que ovieron comido el primer dia, danzaron, y despues de danzar, *cantaron un gran rato en cosante*... Venida la tarde... mandó el Condestable correr cuatro toros bravos... y á la noche, y durante la cena, sonaron á veces las chirimías, y otras el clavicímbalo, y otras muy buenos cantores que allí estaban, prosando muy buenas canciones y *deshechas*...»

cuando tan exquisito cuidado mostraba en que su hijo, el Príncipe D. Juan, la cultivara. De ello da larga prueba el párrafo que cita del *Libro de Cámara* de Gonzalo Fernández de Oviedo, en el cual el curioso lector puede enterarse, ya de la afición y aptitudes que mostraba el Príncipe para el divino arte, ya de los nombres de los cantores que constituían su cámara y de los instrumentos que componían la orquesta que en ella se había formado, ya, en fin, de que, tanto los dichos cantores como los músicos ó tañedores, eran «muy hábiles en sus oficios, é como convenían para el servicio é casa de tan alto Príncipe.»

*
*
*

Vindicada y puesta nuestra patria en el lugar que de derecho le corresponde en el renacimiento del arte, emprende Barbieri la ardua tarea de dar á conocer á los lectores del código las noticias que tenía recogidas de muchos de los autores de las composiciones musicales que aquél encierra; estudio no menos interesante, ni de menor trabajo que la ordenación, y puede decirse la traducción, en notación moderna de aquéllas.

Fruto de la continua y perseverante labor de muchos años son las notas biográficas de los tales maestros. En unas se rectifican, ampliándose las escasas noticias que de varios de ellos se tenían; en otras se dan á conocer nombres del todo ignorados, aun para los pocos que habían escrito los tímidos é imperfectos ensayos que conocemos acerca de la historia de nuestros músicos; y sólo en algunos casos se estampa después de un nombre la frase «compositor desconocido,» que, para el que conozca á Barbieri, equivale tanto como decir: «después de no perdonar diligencia ni medio alguno para inquirir quién sea este hombre, nada puedo decir más, sino que mis esfuerzos no han tenido la recompensa que merecían, y

yo deseaba, en bien de la historia del arte músico español.»

Y esto es tan exacto, cuanto sabido es que Barbieri, como rebuscador de las glorias musicales, da ciento y raya á todo otro; y que para escudriñar é inquirir todo lo que á ellas atañe, reúne á la paciencia del benedictino un olfato de perro perdiguero de la mejor raza, para hallar papeles y descubrir noticias y datos de todo punto ignorados de los demás.

Sólo de esta manera se comprende el curiosísimo capítulo que consagra á Juan del Encina, principal figura del códice y autor de sesenta y ocho composiciones musicales del mismo. Nada más natural que hacer de él una biografía detallada, en lo que posible fuere, agregando á las nuevas noticias adquiridas cuanto de antes se había escrito sobre su vida; pero Barbieri, reservando esta gloria al ilustre crítico que de largos años viene ocupándose de ello, limitase á estudiar á Encina bajo el aspecto de excelentísimo músico,» como le apellidó Gil González Dávila en su *Historia de las antigüedades de Salamanca*; y rectificando á éste, prueba cómo no pudo el celeberrimo poeta ser maestro de la Capilla música pontificia, por ser cargo que hasta Sixto V, en 1586, estuvo reservado á un Obispo, y que su oficio fué á lo más el de cantor, bien que no le citen ni Adami de Bolsena, ni el abate Baini, ni Schelle (debido esto tal vez á la carencia de datos ocasionada por el incendio del archivo documental de la Capilla Sixtina), ya por la índole especial de la corte de León X, muy en consonancia con la cortesana de las composiciones musicales que se conocen de Encina, ya por las señaladas muestras de afecto que aquél le dió. Teníase por cierto, en efecto, que entre ellas era una la de haber dado á nuestro músico el priorazgo de León; pero ignorábanse los fundamentos de la noticia; á Barbieri ha cabido la gloria de recabar y publicar íntegra la toma de posesión de dicho priorazgo, copiada *ad pedem literæ* del libro de *Acuerdos capitulares*

de la Santa Iglesia Catedral leontina, por el cual se ve fué agraciado Encina con dicho cargo, aun antes de cantar su primera misa en Jerusalén, apadrinado por D. Fadrique Afán de Rivera, Marqués de Tarifa, que allí conoció, según declara en unos versos de la *Trivagia*, y con los cuales rectifica también Barbieri la especie de que el celeberrimo poeta y músico hiciera el viaje en compañía ó asalariado por el dicho prócer, como hasta el presente se había creído, cuando lo hizo solo, y allí fué donde trabó amistad con él.

La desaparición de los libros del claustro de la Universidad de Salamanca, pertenecientes á la época en que allí vivió Encina, y los trastornos sufridos por los archivos de la casa de los Duques de Alba, han hecho imposible el que Barbieri verificase, con la escurpulosidad que le es notoria, tanto el que dicho compositor fuese catedrático de música en aquel centro docente, como el tiempo que estuviera y los servicios que prestara á los próceres mencionados; pero aun así y todo, basta para lo primero la tradición que debía mantenerse en la memoria de algunos de los contemporáneos del maestro cuando González Dávila lo estampó en su historia; y para lo segundo, la autorizada versión de cuantos se han ocupado de la vida de Encina, y aun sus mismas palabras, puestas en boca de uno de los personajes de sus églogas, quien, dirigiéndose á otro que no aventuradamente se supone ser el mismo poeta bajo el disfraz de un pastor, le dice:

... buenos amos tienes,
Pues cada que vas y vienes
Con ellos muy bien te va.

Mayor servicio, si cabe, ha prestado el docto maestro publicando algunas, no todas, de las noticias biográficas que posee de otro hombre ilustre, injustamente tenido en el olvido por la incuria con que se ha mirado en nuestra

patria todo lo que hacía relación al arte músico y á su historia. Me refiero al célebre guipuzcoano Juan de Anchieta, Maestro de capilla de los Reyes Católicos, como le titula Fernández de Oviedo en su *Libro de Cámara* antes citado, y él mismo se declara en su testamento, del cual aparece copiada la cláusula en que lo hace, en el escrito de que vengo hablando, y de quien hasta el presente nadie se había ocupado. Capellán cantor y Maestro de la capilla de D. Fernando, Doña Isabel y del Príncipe D. Juan, fué á más, y sin dejar tales cargos, canónigo de Granada, rector de la parroquia de San Sebastián de Azpeitia (de donde era natural), prestamero del lugar de Villarino, y abad de la iglesia colegial de Arbas; mercedes todas que prueban la alta estimá en que era tenido por los monarcas y prelados de su tiempo, y se manifestó también más de una vez en los aumentos que se le concedieron en la *quitación y ayuda de costa* que percibía por su cargo en la Real Capilla, que á la postre debió dejar, para terminar tranquila y santamente sus días en la villa donde nació, y á la vista de la casa solar de su pariente el gran San Ignacio de Loyola.

Baste el bosquejo hecho de las dos principales figuras del libro, para que el lector curioso comprenda cuán interesante debe ser esta parte del trabajo preliminar que precede al código.

A ella remito á aquél que quiera enterarse de quiénes fueron, entre otros compositores, Juan de Espinosa, Gabriel *el músico*, Francisco de Madrid, Francisco Peñalosa y Juan de Urrede ó Ubredo, ya que en gracia de la brevedad á que aspiro, y veo no voy consiguiendo, me es forzoso omitir el apuntar siquiera lo que acerca de ellos se dice, si he de indicar algunas de las bellezas que el código encierra.

Estudiando los *Cancioneros*, manifiesta un escritor las dificultades que se han presentado para su publicación en una forma ordenada y adecuada, á fin de que el estudioso pudiera apreciarlos en todo su valor. No presidiendo á su formación un pensamiento literario, ni sujetándose los colectores que los formaron á ningún principio crítico, hállanse á menudo en ellos, atribuidas á diferentes trovadores, unas mismas composiciones, despojadas éstas de numerosas estrofas, que aparecen allí como agregadas á deshora, y, por último, tan cargadas de variantes y á veces de tales despropósitos, «que no ya acusan la poca fidelidad de los compiladores, sino la ignorancia y el abandono de los que hacían el oficio de copistas.»

Si tan difícil era, pues, á los ojos del escritor aludido, la empresa que acometieron cuantos trataron de coordinar é imprimir los *Cancioneros* manuscritos, y al hacerlo se hicieron tan merecedores de la gratitud de las gentes de letras, deduzca el lector lo que de justicia corresponde á Barbieri, que, al laborioso trabajo del literato, ha tenido que añadir el del músico, traduciendo el texto, haciendo notar las adulteraciones que en manos de los copistas había sufrido, é indicando la versión exacta en su concepto; en una palabra, publicando tal como aparece el *Cancionero musical*, en el que á la importante labor del sesudo crítico literario, ha tenido que aunarse la no menos ardua del musicólogo que conoce á fondo el arte, no sólo tal cual es al presente, sino como era y se manifestaba en las pasadas centurias.

Por lo que hace á la parte literaria, Barbieri, reconociendo como el colector del *Cancionero general*, que «todos los ingenios de los hombres naturalmente mucho aman la orden, y ni á todos aplacen unas materias, ni á todos desagradan,» ha procedido á clasificar metódicamente las canciones, señalando las fuentes de ellas; ha notado las variantes de las mismas en los diferentes textos que ha cotejado, y ha enriquecido, por último, el tex-

to, con notas y comentarios curiosísimos, que prueban una erudición envidiable.

En lo que á la música atañe, su tarea ha sido aún mayor. Halló escritas en el códice las composiciones de suerte que cada parte ó voz estaba por separado, sin líneas divisorias de compás, y con notación, á veces, ininteligible, merced á los estragos del tiempo, cuando no á la mano poco experta y menos inteligente de los copistas que en él trabajaron. Reunir las voces en partitura; acompañar la música; conservar en lo posible la notación antigua, reduciendo las notas alfadas ó denegridas al valor correspondiente de figuras de aquel tiempo; poner, en una palabra, las cosas en su punto, para que los profanos en la música antigua pudiéramos entenderla y admirar sus bellezas (todo lo cual tan fácil es de decir como difícil de hacer): he aquí lo que ha hecho el sabio maestro, dando prueba, no sólo de paciencia suma y de laboriosidad incansable, sino de grandes y profundos conocimientos en la materia.

Merced á labor tan digna de encomio, puede hoy el curioso estudiar y saborear más de cuatrocientas sesenta composiciones de los compositores españoles de los siglos xv y xvi, á cuyo examen y análisis detallado forzosamente será renunciar, tanto por ser asunto más para un libro que para un artículo, cuanto que para hacerlo debidamente se necesitaría mayor suma de conocimientos que la que poseo; lo cual no quita ni excusa el que apunte algo siquiera de lo mucho que pudiera decirse sobre el particular.

Nótase, por de pronto, una diferencia importante entre este *Cancionero* y los demás que se conocen. En estos últimos, como expuse al principio, la poesía cortesana domina en absoluto, hasta el punto de ser éste uno de sus caracteres distintivos y que más los separan de los romanceros. Por el que ahora nos ocupa se ve que nuestros músicos, no sólo no sintieron el despego que los compiladores literarios mostraron á la musa popular,

sino que, por el contrario, de tal modo apreciaron las bellezas de su música, que no vacilaron en recogerla de boca del vulgo, y transcribirla íntegra á sus libros como dechado y modelo, revistiéndola, á lo sumo, de los primores de una armonización bien entendida.

Y que éste era el espíritu de nuestros maestros de aquel entonces, lo prueba el que, escuetas y como el pueblo las cantaba, copiaron sus canciones, entre otros, Francisco Salinas en sus libros *De música*, y Enríquez de Valde-rrábano en su *Silva de Sirenas*; siendo de notar que el célebre catedrático de la Universidad salmantina y asombro de su siglo no vacila en calificar las *vulgaris cantio*, y *cantione usitatissima*, como las llama, de *notissima cantilena* y *notissimus cantus*, prueba indudable de la alta estima en que las tenía.

Los músicos del *Cancionero*, si bien es indudable que apreciaban del mismo modo que aquéllos los cantares populares, forzoso les fué, al transcribirlos, proceder de distinta manera. Destinadas las composiciones que escribían á gentes de elevada alcurnia, tuvieron que acomodarlas á sus gustos y aficiones, dándolas una forma más artística y más adecuada también al modo con que se cantaban en las fiestas palacianas y señoriales; y respetando en toda su integridad la melodía, que encomendaban á una voz, la revistieron de una armonía apropiada al caso unas veces, y otras algún tanto intrincada y laboriosa, en vez del simple acompañamiento de guitarra que usaba el vulgo.

Dados, sin embargo, la índole y destino del libro, natural era que el elemento popular no fuese el que dominara en él sobre la música cortesana. Como natural era también que ésta respondiese ya al gusto que más imperaba por entonces, ya á lo que nuestros tratadistas venían proclamando, y con sobra de razón, como bueno en el arte. De aquí el que al lado del género popular, y sobrepujándole en número, brillen otros dos en el libro: el fugado, y el que pudiera llamarse armónico.

Maestros de las capillas músicas de nuestros Reyes y de las catedrales, ó cantores de las mismas, la mayoría de los que en el códice tomaron parte, compréndese bien que en sus composiciones rindieran culto á aquello que más en consonancia estaba con sus gustos y aficiones y era objeto predilecto de sus estudios: por eso escribieron varias de aquéllas en el género fugado, tan en uso ya en la música religiosa de aquel entonces, y en otras se valieron del puramente armónico, ó con un contrapunto sencillo, que realzara la melodía, procedimiento predicado por nuestros tratadistas, que, adelantándose á su siglo, proclamaban las excelencias de la *expresión* y veían en ella el *sumum* del arte.

Y esto es tan cierto, que mientras los maestros y compositores extranjeros estrujaban su caletre en busca de aquellas cábalas y combinaciones de contrapunto que después reunió en su indigesto *Melopeo* el bergamasco Cerone, Marcos Durán afirmaba que la música, «como sciencia divina, enciende y provoca los corazones en el amor de Dios,» resultado que ciertamente no había de conseguirse con cánones ni fugas *cancrizantes*; Fr. Juan Bermudo, en su notable *Declaración de instrumentos*, decía ya más claramente que en ella aspiraba á «quitar de la música toda sophistería... como ya lo hacen todos los doctos en lo que escriben;» Francisco Salinas escribía sus libros dominado por un alto sentimiento estético, y cantaba y tañía el órgano de tal modo, que, al decir de un contemporáneo suyo, «sabía poner en pequeño espacio en los ánimos diferentísimos movimientos de tristeza y de alegría, de ímpetu y de reposo;» y Francisco Montanos, en su *Arte de música theórica y práctica*, levantaba abiertamente la bandera de la reforma en el arte, marcando el sendero que debía seguir con estas palabras: «La parte más esencial de la música es hacer lo que la letra pide, alegre ó triste, grave ó lixera, humilde ó levanta-da; de suerte que haga el efecto que la letra pretende para levantar á consideración los ánimos de los oyentes.»

Muestra bien clara de estos dos géneros son el fabor-dón de sexto tono (sin letra), señalado con el núm. 307, sobre las palabras del salmo *Dixit Dominus Domino meo*, de compositor anónimo; la composición, en artístico contrapunto, anónima también, señalada con el número 386, sobre una extraña prosa que comienza: *Ora baila tú... la ensalada*, de Peñalosa, sobre cinco villancicos, que comienzan

*Por las sierras de Madrid
Tengo d'ir.*

ilustrada con una curiosa nota sobre este género de composiciones, que, bien á mi pesar, omito; las cortesanas y artísticas músicas que escribieron Tordesillas (número 341), Millán (núm. 342), Garcí Muñoz (núm. 351) y Gabriel (núm. 421), para los villancicos:

*Franceses, ¿por qué razón
Juístes del Rosellón?*

.....
*Los brazos hayo cansados
De los muertos rodear;*

.....
*Una montaña pasando
Por cerca de un hinojar,*

.....
*Sola me dejastes
En aquel yermo,
Villano, malo gallego;*

el cantar de Juan Ponce (414):

*Ave color vini clari,
Ave sapor sine pari,
Tua nos inebriari
Digneris potentia,*

que, sin duda alguna, entonaban nuestros estudiantes de Salamanca, á imitación de sus compañeros de las Universidades alemanas, donde era costumbre cantar en la-

tín macarrónico sobre el vino, el amor, y hasta acerca de lo que acaecía en asuntos escolares; y la sentida composición de Juan del Encina (núm. 317), que Barbieri fundadamente sospecha fuese la expresión del dolor que causara á aquél la muerte de su generosa protectora la Reina Católica, y comienza:

*¡Triste España sin ventura,
Todos te deben llorar!*

Ni falta en el códice que me ocupa muestra palmaria y evidente de las rarezas tan comunes en la música religiosa de aquellos tiempos, y objeto de severas censuras por parte de los Pontífices, de mezclar con las palabras litúrgicas canciones profanas, ó al menos ajenas á aquéllas, como se ve en la Misa que guarda en sus archivos la santa iglesia magistral de Alcalá de Henares, en la cual, una de las cuatro voces á que está escrita, dice constantemente hasta el fin: *Philippus secundus, Rex Hispaniæ*.

Así, en la canción de Gijón (núm. 31),

*Ruego á Dios que amando mueras
De contino pensamiento,
.....*

el tenor entona el canto llano del Responsorio de Difuntos; y en el anónimo, señalado con el núm. 47,

*Plegue á Dios que alguno quieras
Como yo, mi bien, te quiero...*

dicen dos voces esta letra, mientras la otra canta, en canto llano, la Antífona de Completas, *Salva nos, Domine, vigilantes*.

Pero, aunque menores en número, como he dicho, son más interesantes si cabe, á mi entender, para el estudio del arte español, las composiciones basadas en cantares

populares. No desprovistas ciertamente de la belleza artística que distingue á las antes citadas, reúnen además la inapreciable ventaja de mostrarnos en toda su integridad lo que corría en boca del pueblo, y cuya tradición, salvo en contados casos, se había perdido, ó por lo menos desfigurado grandemente. Y bajo este aspecto, son interesantísimas la anónima (núm. 4) con la letra:

*Enemiga le soy, madre,
Á aquel caballero yo:
¡Mal enemiga le soy!*

que, como Barbieri observa, cantándose apresurada, tiene todo el carácter de un *Vito* moderno; la de Juan del Encina (núm. 393),

*Tan buen ganadico,
Y más en tal valle,
Placer es guardalle,*

que Salinas cita como modelo en su obra; la españolísima de Juan de Anchieta (núm. 115), que comienza:

*Dos ánades, madre,
Que van por aquí,
Mal penan á mí;*

la de Ponce (núm. 98),

*El amor que bien me quiere,
Agora viene;*

y la anónima (núm. 380),

*Menga la del Bustar,
Que yo nunca ví serrana
De tan bonito bailar.*

Tal es, á grandes rasgos, por más que el paciente lector opine lo contrario, el monumento que á la literatura y al arte musical han elevado Barbieri y la Academia de

Bellas Artes. De él pudieran decir al curioso lector que de su contenido quisiera enterarse, lo que el judío Johan Alfon de Baena de su *Cancionero* al Monarca D. Juan II de Castilla: «Si el Rey leyere en este dicho libro en sus tiempos debidos, con él se agradará, é deleitará é folgará é tomará muchos deportes é plaseres é gasajados... averá reposo é descanso en los trabajos é afanes é desenojos, é desechará é olvidará é apartará é tirará de sí todas tristezas y pesares é pensamientos é aflicciones del espíritu.»

Y si alguien creyese que el apasionamiento por las glorias del arte patrio, la sincera amistad que profeso al sabio bibliófilo, ó el reconocimiento á la docta Corporación á que me honro en pertenecer, hubieren sido los móviles que guiaran mi pluma al escribir las presentes líneas, y el *alma mater* de las alabanzas que en ellas he prodigado, desvanezca, si gusta, su sospecha; y si no, piense si tales motivos habrán podido ser parte para que un hombre de tan alta importancia como el célebre musicólogo F. A. Gevaert, Director del Conservatorio de Bruselas, haya escrito en la lengua de Cervantes lo que sigue, á su íntimo amigo el insigne maestro Monasterio, en carta confidencial, que seguramente no pensaría había de ver la luz pública: «No puedo dejar de escribirte á lo menos dos palabras para darte las más expresivas gracias por el magnífico regalo que me has hecho al mandarme el *Cancionero*, publicado por nuestro amigo Barbieri. A pesar de lo muy ocupado que estoy, en vísperas de los concursos, lo he hojeado ya durante un par de horas, y echado de ver que la publicación es curiosísima, muy bien hecha, y de alto interés para la historia de la música. Este trabajo hará mucho honor á Barbieri y á vuestro país, poco ó mal conocido por lo que toca á la música. Pues ¡viva España!»

Y ¡viva el maestro! añadido yo, su admirador y amigo.
(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Julio 1890.)

CXIV

CANTOS Y BAILES POPULARES DE ESPAÑA

(coleccionados por D. J. Inzenga) (1)

No es ésta la vez primera que *La Ilustración Española y Americana* consigna en sus columnas la interesante tarea á que años hace viene consagrado el maestro señor Inzenga, de coleccionar y publicar la música de los *Cantos y bailes populares de España*. A raíz de darse á la estampa el primer cuaderno, llamé, con sobrado motivo, la atención de mis lectores hacia él; é idéntica razón, puramente artística, me mueve ahora á consagrar estas líneas á los dos libros que al dicho han seguido, recientemente dados á luz, y referentes á las comarcas de Murcia y Valencia.

Como en el primero, consagrado á Galicia, el Sr. Inzenga no se limita á transcribir la música de los cantares que ha recogido de boca del pueblo y de los bailes que ha visto en fiestas y romerías; su tarea ha sido mayor: ha estudiado la naturaleza y condiciones de dicha música, y sondeando, en cuanto le ha sido dable, su origen, la ha explicado de tal modo, que el rico y variado original que copia, aparece ilustrado y enriquecido con un comentario interesante por extremo y en castizo lenguaje escrito.

Curioso observador, ha hecho notar, al hablar de una y otra comarca, que en las ciudades como en los cam-

(1) Véase el cap. XCII, pág. 394.

pos, en los montes como en los valles, en medio del bullicio y algazara de las fiestas populares como en el apartado rincón del hogar en que vive el labrador de Murcia y de Valencia, se respira el ambiente de los que por largo tiempo se enseñorearon de aquellas fértiles tierras; y que si las costumbres de los pasados dominadores se traslucen bien á las claras en el modo de ser de los que les sucedieron, no menos deja de sentirse en la música que cantan y bailan, y á la cual sienten tal afición, que, como el Sr. Inzenga dice con gráfica frase, á las gentes del campo les es tan indispensable la guitarra como el legón ó la picaza.

Tal influencia no ha sido, sin embargo, tan absoluta que excluyera toda otra; y así, en la música de que voy hablando, encuentra el discreto colector de ella, al lado del elemento morisco, el canto llano eclesiástico, y las alegres y animadas canturrias de Aragón y Castilla, que en las provincias objeto de su estudio han tomado carta de naturaleza.

Causa de lo primero fué, sin duda, el que, dada la necesidad é indispensable intervención de la Iglesia en muchas de las fiestas populares, nada más natural que el pueblo recogiera sus cantos, los repitiese y hasta los amoldase á otras melodías ó canturrias; y explícase lo segundo, porque no existiendo valladar alguno que á la invasión de la música aragonesa y castellana se opusiera, nada tiene de extraño que se infiltrase en las de que voy hablando, gracias á ese cosmopolismo que todo lo invade y hace que hasta los típicos trajes de los habitantes de nuestras provincias vayan desapareciendo, de tal modo, que no ha de tardar mucho, al paso que vamos, que el zaragüel valenciano, el calzón maragato, la gorra murciana, el calañés de nuestros andaluces y el colete de los charros, figuren como objetos raros en algún Museo y como muestra de la indumentaria española en las pasadas edades.

Pero antes de continuar con la parte musical, no esta-

rá de más el decir que los libros que á la vista tengo, no sólo interesan al músico, sino también al hombre de letras y á cuantos sientan afición al estudio de los usos y costumbres de nuestro pueblo, toda vez que el literato habrá de encontrar materia de agradable estudio en la poesía de los cantares y relaciones en ellos coleccionadas, y han de deleitar al otro las interesantes y curiosas descripciones del *Baile de ánimas*, la *Fiesta del desperfollo* y del típico baile la *Parranda*, así como el relato de quiénes eran y cuál la misión de los *Auroros*; tanto como asistir, tan bien contados están, en la región que bañan las aguas del Turia, al famoso baile pantomímico de *Torrente*; á los que llevan por nombre *Xaquera bella*, *Mojiganga* y el *Joqueo*; á las *Danzas de Bocayrente*, la *Magrama*, las *Torres* y el *Torneo*, ó presenciar la fiesta de la *Bendición del hinojo*, ó la solemne procesión del *Corpus* que se celebró en Valencia en 1815, y de la cual publica Inzenga el curiosísimo relato que original posee entre sus papeles.

Reseñar, siquiera fuera en compendio, las fiestas dichas; apuntar algo, al menos, de cómo son las danzas que acaban de mencionarse, me llevaría demasiado lejos; aparte de que cuanto dijera tendría el inconveniente de ser un imperfecto bosquejo de los cuadros pintados con diestra mano por el Sr. Inzenga. Por eso desisto de hacerlo, dándome por contento si con lo dicho he podido excitar la curiosidad de los aficionados á estas cosas, curiosidad que, ciertamente, no verán defraudada si leen las páginas consagradas á ellas; y limitando á más estrecho campo este artículo, vuelvome á mis tiendas, ó dicho más en canto llano, á la música murciana.

Distínguese en ésta una que se canta sin acompañamiento alguno, y otra, por lo común la destinada á bailarse, en la que á la voz se unen los instrumentos más en uso en aquel país, ó sean la guitarra, el tenor, el requinto, el guitarrillo ó *timple* (variedades todas de aquélla), á los cuales suelen añadirse, á veces, el violín, la bandurria y

la cítara, y como instrumentos de percusión, la pande-reta, los platillos y el triángulo, sin que jamás dejen de dominar sus sonidos los alegres de las indispensables castañuelas ó *postizas*, como allí las llaman, repiqueteadas por las hermosas huertanas.

Signo característico de la primera de dichas músicas es su sencillez, su belleza, extremada á veces, y el tinte melancólico y genuinamente morisco de que se hallan impregnadas. De todas ellas hay hermosas muestras en la colección de que hablo, en los cantos de la *trilla*, de la *caída de la hoja*, de la *cuna* y de la *labranza*, que en la misma se insertan; así como la nota alegre y animada, en la que, sin embargo, asoma de cuando en cuando cierta nube de tristeza, es el distintivo de la *Parranda* (ya sea de la *huerta*, ya del *campo*, ya la del *uno y el tres*, ya la de *abajo*, ya las *pesadas*); de las seguidillas del *Jo y del Ja*, de antigüedad notoria; de las *Torrás*; de los tradicionales *Aguinaldos del pueblo* en sus distintas variedades, y de la graciosa canturria del *Paño*, entre otras varias que pudieran mencionarse.

Y al lado de éstas, y como formando grupo aparte, aparecen completando el cuadro los cantos de la *Pasión*, cuyas melodías, á más de una sencillez encantadora, no carecen, como dice Inzenga, de cierta solemnidad bíblica; los de la *Aurora*, de que, como muestra, publica la Salve que llaman de la *Despierta*, especie de coral de sabor morisco, de no escasa duración, y las que llevan los nombres de *El pajarito triguero* y *El carbonero*, murcianas por todos sus cuatro costados, y de belleza innegable todas ellas.

No son, á la verdad, muy diferentes los cantos y bailes de Valencia, y así era natural que fuese, dado que los mismos elementos los componen, y reflejo son también de similares costumbres.

Así, en las *albaás* ó alboradas con que los galanes, acompañados de sus amigos, festejan á sus novias, ó las muestran cuán poco agradecidos las están, cuando, como,

por ejemplo, al son de la *donsaina* y el *tabalet* (la dulzaina y el tamboril) las endilgan coplas como éstas:

*Encara que tu em donares
Tres olives en un plat,
No me casaria en tú
Perque tens cara de gat.*

.....
*La despedida te doy
A caball en un rosi,
Els dimonis te s'emporten
Cuant te enrecordes de mí;*

el Sr. Inzenga encuentra claros vestigios de los cantos litúrgicos de la Iglesia, del mismo modo que en otros cántares aparece dominando con más ó menos fuerza la vaguedad y melancolía propia y característica de los pueblos orientales. Tal sucede, entre otros, con los que, sin acompañamiento de instrumento músico alguno, cantan los labradores de la huerta para distraerse en sus faenas agrícolas, compuestos de muy pocos compases en movimiento lento y casi *ad libitum*, que concluyen en una nota prolongada, y que por su completa semejanza con los de la *trilla* y la *caída de la hoja*, de los murcianos, omite insertar en sus cuadernos el curioso colector repetidamente nombrado.

Aparte de éstos, tanto en los cantares como en los bailes, la influencia extraña se ha hecho sentir más en la comarca valenciana que en la otra de que antes he hablado. Tanto el canto popular la *Alicantina*, como el del *u* ó el *dos*, tienen un sabor andaluz muy marcado; otro tanto pasa al baile del *Joqueo*; al paso que la *Jota valenciana* y la del *Carrer*, ó de la calle, que tocan con sus instrumentos favoritos, la guitarra, guitarra-tiple, octavilla y cítara, muestran la intrusión de la música aragonesa; esto sin contar con aquellas otras que sin ambajes ni rodeos han tomado carta de naturaleza en aquella tie-

rra, sin abjurar un punto de sus tradiciones, como las *Mollares*, el *Vito*, el *Bolero*, la *Caña*, las *Seguidillas* y la mismísima *Jota* que cantan en sus rondallas los mozos que tienen por patrona á la Virgen del Pilar.

Consérvanse, sin embargo, algunos bailes tradicionales y típicos del país, y el Sr. Inzenga ha hecho perfectamente, no sólo en describirlos, sino en transcribir su música antes de que aquéllos se olviden y el recuerdo de ésta se pierda. Cuéntanse entre ellos la *Xaquera bella*, la *Magrana*, la *Mojiganga* y la *Danza de Bocayrente*, ya nombrados antes. De remoto origen todos, el más característico, á mi ver, musicalmente considerado, es el primero, que tiene no pocos puntos de contacto con las danzas de las Provincias Vascongadas, hasta en la manera pausada y ceremoniosa con que se ejecuta al son de la dulzaina y del tamboril; así como el último, al decir del colector, se asemeja á la *Danse de l'olivette*, descrita por Champfleuri, y en uso antiguamente en Signes, cerca de Marsella, y donde en tiempos hubo una Corte de amor.

Tal es, á vuelo-pluma, lo más substancial del fruto de la laboriosa tarea del Sr. Inzenga, por lo que respecta á las comarcas de Murcia y Valencia. Por ella merece sinceros plácemes, que, por mi parte, me complazco en enviarle, no sin expresar de paso mi deseo de que, alentado en su patriótica empresa con la favorable acogida que ésta tiene, dé feliz término á ella, y legue á los admiradores del pueblo español la colección completa de sus cantos y bailes, elemento importantísimo de su música y reflejo fiel de sus costumbres y tradiciones.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Julio 1890.)

CXV

EL «OTELLO»

(de Verdi)

Andrà molto lungi, ed un giorno sarà un gran maestro, cuenta Arturo Pougin, en su biografía anecdótica de Verdi, que decía de éste el humilde organista de Busseto, Fernando Provesi, admirado del talento é ingenio de su discípulo, así como de la constancia con que desde el vecino pueblecillo de Roncole iba todas las mañanas á recibir sus lecciones; y añade el dicho escritor que tal predicción la reiteró, no mucho tiempo después, Lavigna, maestro *al cembalo* del teatro de la Scala, diciendo: *Giuseppe è un bravo giovane, savio, studioso, di molta intelligenza; verrà un giorno in cui farà grande onore al suo maestro ed alla sua patria!* mostrando uno y otro en sus palabras cuán lejos estaban de la opinión que del joven músico había formado Basili, Director del Conservatorio de Milán, cuando, por no descubrir en él aptitud alguna para el divino arte, le había negado la admisión, que solicitaba en aquella Escuela.

Cuán ciertas fueran las predicciones de los unos, y cuán equivocado anduviera el último, no hay para qué decirlo, puesto que nadie ignora el alto y merecido renombre que ha alcanzado Verdi en una carrera de triunfos y de gloria, ganados merced á su fecunda inspiración, su vigoroso talento y la laboriosidad incansable de que aun hoy da señaladas muestras, á pesar de la avanzada edad de setenta y seis años que al presente cuenta.

No es mi ánimo demostrar ahora esto, señalando las etapas de una vida que, puede decirse, comienza para el arte en Noviembre de 1837, con la ópera *Oberto, Conte di San Bonifazio*, y sería aventurado dar por terminada, cuando los periódicos musicales que deben tenerse por más enterados discuten hoy sobre si el maestro, en su solitario retiro de Santa Agata, revuelve en su mente, y aun trae ya entre manos, una nueva obra lírico-dramática que aumente el largo catálogo de las que ha escrito. Basta para mi propósito consignar que en ellas, sea, como pretende F. d'Arcais, obedeciendo Verdi á una ley de evolución progresiva, natural en todo artista que prefiere y desea marchar adelante en vez de estancarse; sea, como otro escritor afirma, en mi sentir con escasa razón, que viendo el célebre maestro las transformaciones de la música contemporánea, ha aceptado lo verdadero del gran Arte, pero sin que en las variaciones de su estilo tuviera parte la influencia extranjera; sea, en fin, porque ó no le haya sido dable sustraerse á ella, ó de buen grado la haya aceptado, tal vez en el deseo de sobrepasar á los genios del arte que han impreso diverso rumbo á éste, toda vez que la modestia, según dicen, no es una de las cualidades más relevantes del autor del *Otello*, es lo cierto que en el gran número de óperas que de él se registran cabe distinguir y definir diferentes maneras, y son bien distintos los rasgos que caracterizan el *Nabuco* y el *Ernani* de los del *Rigoletto*, *Il Trovatore* y la *Traviata*, como acusan notables variantes y tienen distinto sello el *Simón Bocanegra* y la *Forza del destino*, que el *Don Carlos*, *Aida* y, sobre todo, *Otello*, en cuya partitura el maestro, de grado ó por fuerza, ha intentado germanizarse, no sin protestas de su genio eminentemente italiano, que en momentos determinados aparecen en la partitura, recordando á veces hasta sus más antiguos tiempos.

No incurriré yo en la exageración de un escritor transpirenático, que, á raíz del estreno de *Otello* (ópera que ya

su pondrán mis lectores es el asunto del presente artículo), afirmó que de él habían hecho los italianos «el *reclamo* (que la Academia de la Lengua me perdone la traducción) más ruidoso, más americano y más wagneriano del mundo;» pero sí es verdad que la gestación de la partitura en la mente de Verdi fué anunciándose conforme éste adelantaba en la composición de su drama musical; que no se omitió dar, de cuando en cuando, noticias sobre los repetidos viajes de Arrigo Boito á Santa Agata; y, suprimiendo otros detalles, que el estreno de la obra, el 5 de Febrero de 1887, fué una verdadera solemnidad musical. Príncipes y altos dignatarios, artistas célebres y afamados literatos, acudieron de toda la Europa culta al teatro de la Scala; y si pasado el legítimo entusiasmo de los primeros momentos, mantuviéronse después, en aquella misma noche, algún tanto reservados, al final aclamaron con delirio á Verdi; la agencia Stefani no se dió un punto de reposo para comunicar *urbi et orbi* que la última obra del maestro de Busseto era el coronamiento más feliz y glorioso que podía darse de su larga carrera, y que otro tanto dijeran en los siguientes días, movidos de un sentimiento laudable, al par artístico que patriótico, los escritores de más nota en Italia, y algunos, no todos, de los críticos extranjeros que allí habían acudido.

Copiar sus juicios, ó reproducir al menos sus ideas, asintiendo á ellas, hubiera sido más cómodo y menos expuesto á censuras; pero la conciencia del escritor no hubiera quedado tranquila, ni él satisfecho de haber cumplido con el deber de decir á sus lectores la verdad de lo que siente y cree, por más que no se halle en perfecta armonía con los juicios de aquéllos. Por esto, pues, y con el respeto que se merece un maestro de tan innegable valer é importancia como Verdi, consignaré mis impresiones sobre su última ópera, dejando *à i posteri l'ardua sentenza* de decidir á quién ha asistido la razón en definitiva.

Ante todo, conviene saber que la mayoría de los dichos

escritores, entre los que se cuentan hombres de grande autoridad en el arte, no han vacilado en consignar que el libro de Boito es un verdadero *capolavoro*, por la hábil manera con que ha sabido condensar el admirable drama de Shakespeare, copiando de él á veces escenas enteras, y otras trasladando en sonoros versos las mismas palabras del texto original.

En mi sentir, no cabe dar á Boito tantos plácemes como los que se le han tributado, ya que su poema pareceme que está algo lejos de la perfección que aquéllos han querido reconocerle.

Por de pronto, y en prueba de ello, convendrá hacer notar que el personaje principal de la ópera no es Otello, sino Yago, quedando en segundo lugar la hermosa figura del moro veneciano que de tan maravillosa manera supo pintar el gran dramático inglés; y que uno y otro son en el *libretto* figuras harto diferentes de las que aquél creó con su poderoso estro. Otello es un morazo vulgar que se pasa rabiando sin descanso toda la ópera, mostrando ser más digno de ser atendido por Pasteur, que colmado de honores por el Senado veneciano; y en cuanto á Yago, por más que otra cosa pensara y quisiera Boito (como sus mismas palabras lo probarán más adelante), no es ciertamente aquel italiano artero, hipócrita é implacable, que todo lo subyuga á la idea de vengarse de las ofensas que por más de un concepto cree que Otello le ha inferido, sino una especie de Mefistófeles, un genio del mal de segundo ó tercer orden, que para que no quede duda de la casta á que pertenece, hace confesión de todo lo perverso que encierra su alma, y de la guerra que tiene declarada á Dios y á los hombres, en una especie de *Credo*, que nunca pudo soñar Shakespeare, quinta esencia de cuanto ateo, escéptico y pesimista imaginarse puede, con lo cual el moderno poeta sólo ha conseguido desnaturalizar por completo la acción puramente humana, sin mezcla de engendros diabólicos, del drama.

Y no son éstos los únicos pecados de que puede acu-

sarse á Boito, pecados tanto menos disculpables, cuanto que han sido cometidos por quien es tan buen escritor dramático como excelente músico.

Compréndese bien con cuánta razón tratara éste de reducir á más estrechos límites las dimensiones del drama shakesperiano, á fin de dejar campo suficiente al músico para desarrollar sus ideas, sin que por eso la ópera resultara excesivamente larga. Lo que no se explica es que, llevado de esa idea, escribiese dos actos seguidos, el segundo y el tercero, con situaciones idénticas, basadas en unos mismos incidentes, la desaparición del pañuelo de Desdémona y las recriminaciones y furors de Otello, las cuales forzosamente habían de hacer decaer el interés del poema (que por cierto no consigue levantar Verdi, á pesar de los esfuerzos que hace con tan excesivo cuidado como escasa fortuna), y, en cambio, suprimiera en redondo el acto primero de la obra de que el *libretto* pretende ser trasunto fiel, y era necesario para entender bien el drama desde sus comienzos hasta su trágico desenlace.

Merced á ello, no cabe apreciar toda la intensidad del amor de Desdémona, bien demostrada al abandonar á su padre, el anciano Brabanzio, para unirse en indisoluble lazo con Otello; no se vislumbra aquella blanca, de quien Casio estaba apasionado, y menos se explica la malquerencia de Rodrigo, amante desdeñado de la más inocente víctima de las perfidias de Yago; y por lo que hace á la música, Boito ha tenido forzosamente que omitir dos situaciones en que Verdi hubiera podido desplegar su talento y saber: una, aquélla en que Brabanzio, Desdémona y Otello comparecen ante el Senado veneciano, aquél para reclamar su hija, y éstos para pedir que se aprobara y bendijera su unión; escena que, como oportunamente ha hecho observar el inteligente aficionado que escribe en *El Día*, daba ocasión propicia para escribir un concertante de gran efecto; y la otra, de no menor interés, y que hubiera podido ser de gran brillan-

tez, la marcha de Otello á combatir la escuadra otomana que intentaba atacar á Chipre, y con lo cual hubiera terminado de una manera grandiosa el acto.

Apuntados estos lunares, á los que un espíritu criticón y descontentadizo podría añadir el de que, á juicio de algún compatriota de Boito y autoridad en la materia, al escribir éste los versos de su poema no siempre tuvo presente que estaban destinados á ponerse en música; reconociendo que el último acto es el mejor y más acabado desde el punto de vista literario, estando algunas de sus escenas tan diestra y fielmente copiadas, que conservan todo el interés del original, así como las palabras su mismo fuego y energía; y teniendo, sobre todo, en cuenta que hartó he metido ya mi hoz en mies ajena, quédese en paz el poema, y hablemos de la música, que hora es ya de hacerlo.

El *Otello* de Verdi no tiene sinfonía. Desde el primer compás estalla la tempestad que el espectador ve en el mar que á su vista se descubre. Al fragor del trueno, á los estridentes acordes de la orquesta, únese el clamor de la población chipriota, que presencia el combate desde las rocas, eleva luego sus plegarias al cielo y prorrumpe, por último, en gritos de alegría al ver á Otello vencedor y las naves turcas puestas en vergonzosa fuga.

Página de gran realismo, virilidad y energía, en su primera parte, tiene un hermoso contraste en el coro, lleno de frescura y gracia:

Fuoco di gioia—rapido brilla!
Rapido passo—fuoco d'amor!

con que aquellas gentes, alrededor de las hogueras que encienden, celebran la victoria, y en el cual la orquesta diseña un pequeño *scherzo*, en que dominan los *pizzicati* de los instrumentos de cuerda, y algunos elegantes diseños de los de madera; constituyendo en su con-

junto un trozo musical que, aunque de importancia relativa, es de los más salientes y acabados de toda la partitura.

Una vez terminado, no parece sino que la musa de Verdi, fatigada del supremo esfuerzo que acaba de hacer, cae rendida de cansancio, del cual no logra verse del todo libre hasta el final de la ópera, en que de nuevo remonta el vuelo. Así se ve ya en el brindis, que luego sigue, de tendencias meyerbeerianas, y en el que los detalles de la orquesta no bastan á encubrir la poca novedad y escasa belleza de las ideas musicales, á las que pone término una escala cromática descendente, de tan poco gusto como con exceso repetida, que contribuye, y no poco, al escaso ó ningún éxito de la pieza.

Paso por alto la escena del desafío entre Casio y Montano, para llegar cuanto antes á lo que un culto llamaría el momento psicológico del acto: el duo de Otello y Desdémona, en el cual, dicho sea entre paréntesis, Boito ha querido suplir en algo sus malhadadas supresiones, poniendo en boca de los dos amantes el relato que en el drama hace el moro ante el Senado veneciano del origen de sus amores. No cabe duda que Verdi quiso hacer de esta escena una de las páginas de más importancia de su partitura; lo que es dudoso, digan cuanto quieran sus panegiristas, es que del todo, siquiera, lo haya conseguido. Aparte de que la naturaleza ruda y agreste del insigne maestro no ha sido nunca la más á propósito para pintar ternezas, en la ocasión de que hablo su decidido empeño (que si no siempre conseguido, se muestra á todo momento) de huir de fórmulas ó procedimientos tenidos antes por buenos, aun después de desechado el antiguo patrón de las óperas italianas, ha redundado, sin duda alguna, en daño de sus propósitos. Así se ve que oyéndose algunas frases bellas, como la de Otello:

*Gia nella notte densa
S'estingue ogni clamor...*

discretamente acompañada tan sólo por los *violoncellos*; la de Desdémona:

Poi mi guidavi ai fulgidi deserti...

y la peroración final, encomendada, no sé si con buen ó mal acuerdo, á la orquesta; la falta de ilación en las ideas; el no dar á éstas el desarrollo conveniente, antes bien, truncándolas con deliberado propósito, y hasta el recuerdo de situaciones parecidísimas de otras óperas, pintadas, si no con más diestra mano, con más acierto y fortuna, hacen que en su conjunto el dicho duo no realice el ideal que concibiera Verdi en su mente, ni corresponda en sus resultados á la extremada labor que empleó seguramente al escribirle.

En los actos segundo y tercero, la falta de inspiración y la tendencia al germanismo se acentúan de modo más ostensible. En ellos se nada en pleno recitado, como dice un escritor transpirenático; la declamación lírica reina á sus anchas, y sólo la pura melodía italiana es la que, si no brilla en absoluto por su ausencia, tan sólo aparece por breves, y no siempre afortunados, instantes.

El momento capital del primero de los actos dichos es, á no dudar, el monólogo de Yago, que todos han convenido en llamar su Credo. Verdi quiso hacer de él una página eminentemente dramática, con sus puntas de diablesca, dado lo endemoniado de la letra; pero, en mi sentir, el éxito no ha correspondido tampoco á sus deseos, toda vez que ni las frases, más bien declamadas que cantadas, que pronuncia Yago, tienen la verdad y expresión que requieren lo satánico é impío de los versos, ni la instrumentación, más cavernosa y sombría que dramática, que las acompaña en casi todo el trozo, ni el ruido estridente que al final se oye, conmueven ni atemorizan gran cosa, que digamos, el ánimo del espectador.

Ni el diálogo, también declamado, entre Otello y Yago, que luego se oye; ni el coro del jardín, cuyo acompaña-

miento de guzlas y mandolinas trae á la memoria, en su segunda parte, cierta música incomparable, tanto más gustada cuanto más oída; ni el cuarteto que se sucede, parecido al de *Rigoletto* en su disposición escénica, pero de bien diverso valer, excitan grandemente la atención del oyente, que desea tomar la revancha en el duo que cantan aquellos dos, no sin el temor de que el recuerdo de la admirable y desgarradora frase:

Il cor mi si divide per tanta crudeltà...

de la hermosa ópera rossiniana, venga á su mente y dé en tierra con sus ilusiones.

Aparte de esto, y reconociendo que en dicho duo hay una melodía:

*Era la notte, Casio dormia,
Gli stavo accanto...*

genuinamente italiana, bella, y cuya sencillez está realizada por una instrumentación tan delicada como sobria, el resto de la pieza es una protesta del mismo Verdi, tan inconsciente como palpable, contra sus propósitos innovadores, y un retorno brusco á sus primeros tiempos, siendo imposible de todo punto evitar además las comparaciones entre el vigoroso y conmovedor

*Morrò ma vendicato,
Si dopo lei morrò...*

del *Otello* del cisne de Pesaro, que tan admirablemente decía Tamberlick, y el juramento del moro veneciano y Yago en la ópera de Verdi, más digno de la pluma que trazó *Attila* que de la que escribió *Aida*, ya se le considere bajo el aspecto de las ideas musicales, ya por el de la instrumentación, á veces brutal, que las acompaña.

Ya he dicho antes, y repito ahora, que el genio de aquél no se levanta tampoco en el tercer acto, que peca

además de no escasa desigualdad, pues al lado de algunos momentos felices, hay otros tal vez de los menos afortunados que el egregio maestro haya tenido en su larga carrera de compositor lírico-dramático.

Cuéntanse entre los primeros, el comienzo del nuevo dúo que cantan Otello y Desdémona:

*Dio ti giocondi, o sposo,
Dell'anima mia sovrano...*

cuya melodía repite aquél; y sobre todo, el terceto, que aun cuando, extremando los rigores, pudiera acusarse de ser un tanto sobrado bufo, dada la índole y caracteres de los personajes que en él intervienen, tiene gracia y vigor á la vez; pinta diestramente las arterías de Yago, la cándida confianza del presuntuoso Casio, y los furores de Otello al ver en su poder el pañuelo de Desdémona, que anda rodando de mano en mano toda la ópera; muestra todo el arte del compositor en la maestría con que dialoga la orquesta con las voces, y hace sentir que una tan brusca como nada nueva, por no decir vulgar, terminación como la que tiene, le quite el efecto que de otro modo causaría.

En cuanto á los momentos menos felices, ó, para hablar más claro, de todo el final del acto, recordando, aunque tardíamente, aquel proverbio árabe «el silencio es oro,» sellaré mis labios por lo que á él hace, bastando, para que mis lectores se formen idea de su mérito é importancia, citar estas palabras de un crítico tan entusiasta de Verdi como Arcais, escritas algún tiempo después del estreno del *Otello*: «Algunas reservas se hicieron después de la primera representación sobre el concertante del acto tercero, que á los más pareció excesivamente complicado y confuso; pero parece que después... se han podido apreciar y distinguir más sus líneas principales.» Cosa, añadiré tan sólo, que seguramente no ha sido á todos dable el conseguir.

En el acto cuarto, el mejor sin duda alguna de la ópera, Verdi parece desasirse del afectado rebuscamiento y del abuso de instrumentación de que antes ha hecho alarde, y volver á su antigua manera. Aunque la canción del sauce, más bien que obra de un italiano, parezca un *lied* de Schubert, ó tal vez mejor, por su vaguedad, de Schumann, es dramática, sentida, y revela bien la angustia que oprime el corazón de la infeliz Desdémona. Sobrepuja, sin embargo, á dicho trozo musical en valer la plegería que aquélla canta luego, y es la página de más interés de toda la ópera. De sabor verdaderamente religioso, impregnada de conmovedor misticismo, y sobriamente acompañada tan sólo del cuarteto de cuerda, con sordina, causa profunda impresión, que en mal hora desvanece una especie de recitado de los contrabajos, de ningún carácter y sobrado trivial, único punto negro del acto, que anuncia la llegada de Otello y preludia el rápido coloquio de éste con su víctima. En él Verdi ha sabido calcar con gran arte las notas de su música sobre las palabras mismas de Shakespeare, que Boito ha transcrito, sin amenguar su energía; ha estado sobrio y acertado en la breve escena en que Otello llora sobre el cadáver de Desdémona sus malhadados celos, hasta caer muerto á sus pies, y, por último, ha sabido terminar con acierto su complicada partitura.

Considerada ésta en su conjunto, no hay para qué decir, después de cuanto va escrito, cuán lejos estoy de creer que sea la más perfecta y más acabada obra de Verdi. Raros son los casos, en la historia del arte musical, en que se muestre la inspiración viva y fresca en hombres de edad avanzada, y se necesita ser genios tan privilegiados y de tan gran altura como Haydn, ó como el mismo Rossini, para escribir, al borde de la tumba y agobiados por el peso de los años, obras como la *Creación* y la *Misa*. Verdi, sin duda ninguna, al echar sobre sus hombros la carga de componer el drama musical objeto de este artículo, creyó hallarse en el mismo caso, y,

triste es decirlo, el resultado de sus esfuerzos ha hecho ver cuán equivocado andaba.

Y no es esto sólo. Largo tiempo há que Rossini, al hablar de sus óperas y de la fama universal que su nombre había adquirido, decía: «Tan sólo me sobrevivirán el tercer acto del *Otello*, los dos primeros del *Guillermo Tell* y *El Barbero de Sevilla* todo entero;» y esta profecía del genio más grande del arte lírico-dramático italiano en el presente siglo, merecía por parte de todos los compositores que le han sucedido un respeto en el cual podía caber hasta cierto prudente temor de ser vencidos en la lucha si medían sus armas con el cisne de Pesaro. Los hechos prueban que ni lo uno ni lo otro ha debido arredrar á Verdi, y el débil resultado de su empresa, dicho sea con todo el respeto que merece un hombre de tan innegable valer como el suyo, no ha dejado de ser merecido.

Algo han debido sospechar de ello en el fondo de su conciencia aun los más entusiastas de la novísima ópera, cuando, si no todos, la mayor parte de aquéllos cuyos escritos han llegado á mis manos, tienen buen cuidado de decir que no hay para qué entrar en comparaciones, cuando Verdi, al escribir su obra, ha tomado distinto rumbo que Rossini. Cuál sea este diferente camino, confieso que no se me alcanza. Las situaciones y escenas del tercer acto del *Otello*, en el *libretto* del Marqués Berio que escribió Rossini, y el cuarto del drama de Boito, son enteramente idénticas, y una misma, por tanto, la fuente de la inspiración de ambos compositores; y, sin embargo, ¡qué diferencia! Ya se ha visto lo que en él ha hecho Verdi, y que, como apuntado queda, es lo mejor de su ópera, á no corta distancia de casi todo lo demás; pero, aun cuando hayamos reconocido las bellezas que tiene y el gran arte que en él se ostenta, ¿cómo negar que Rossini le superó á grandísima altura? ¿Dónde encontrar el acento, la expresión verdaderamente shakesperiana de todas y cada una de las frases de su admirable tercer

acto? ¿Dónde hallar parecido á aquella hermosísima canción del gondolero:

Nessun maggior dolore...

que viene á aumentar la nube de tristeza en que está envuelta la poética figura de Desdémona? ¿Cómo comparar la inspirada y bellísima melodía:

Assisa a piè d'un salice!

con el *Salce* de Verdi, ni el dramático prelude de la entrada de Otello, en la ópera rossiniana, y su admirable recitado:

Eccomi giunto inosservato e solo...

que quedará como modelo en su género mientras viva el arte lírico-dramático?

Hubiera Verdi, si su empeño era poner en música un drama de Shakespeare, escogido *El Rey Lear*, como pensó algún tiempo, y habríase evitado estas comparaciones, que si por punto general se tienen por odiosas, dejan de serlo, y hasta se razonan, cuando son buscadas por el mismo que ha de ser objeto de ellas y debiera tener más empeño en evitarlas. Aun así, y si su partitura hubiera sido lo que es la del *Otello*, seguramente no habría hecho palidecer con ella su nombre; pero pocos ó ningún laurel más hubiera añadido á la corona que con sobrada justicia orla su frente. En su drama lírico la inspiración le ha sido infiel; su deseo de que la música, como afirma un crítico, sólo sirviera para ilustrar y comentar el drama, le ha hecho trincar las melodías y valerse de retóricas y artificios, que podrán probar mucho arte, pero que de poco ó nada sirven para expresar los encantos del amor ni los arrebatos de la pasión; y el ger-

manismo á que tan inclinado se muestra, aunque con ciertas reservas, le ha llevado á escribir una instrumentación que, si en algunos momentos es original y apropiada, las más de las veces harto extraña y cavernosa ó adolece de sobra de ruido, y no tiene aquellas cualidades que hacen sea tan digna de ser estudiada y meditada la de Wagner, cuyas huellas pretende seguir. En una palabra, su laboriosísima tarea, en la que ha empleado más de tres años, le ha dado por fruto una obra de profundo cálculo, en que todo, hasta los más mínimos detalles, están pensados, tal vez con demasía, y donde ha mostrado una vez más su profundo saber como armonista y compositor; pero en la que, como era natural, falta la espontaneidad; la expresión y el sentimiento, factores tan importantes en toda obra musical, no brillan cual debieran; y, sobre todo, ha cometido el grave error de abjurar de las tradiciones que le han dado gloria, de renunciar á su propia personalidad, de tan grande y merecidísima importancia en el arte lírico-dramático italiano, por seguir el camino del autor de *Los Nibelungen*, sin alcanzar, ni mucho menos, la envidiable altura á que éste se halla elevado en el arte germánico.

La interpretación del *Otello* en el Teatro Real, sin haber sido perfecta, dados los que en ella han tomado parte, ha sido bastante aceptable, haciéndose la más digna de elogio y de aplauso la Sra. Tetrazzini en el papel de Desdémona. En él ha hecho gala de las cualidades artísticas que la adornan, y sólo hubiese sido de desear que alguien la aconsejara á tiempo tuviese un poco menos de realismo en los últimos momentos del drama.

Hablando Víctor Maurel, en el curioso folleto que escribió sobre la interpretación del novísimo *Otello*, acerca de este personaje, dice: «El ideal del poderío vocal que necesita ha sido dado por el creador del papel, Francesco Tamagno, con una intensidad pasmosa; pero nos parece nocivo el que la generalidad de los futuros intérpretes de *Otello* se penetren de la idea de que ese poderío

vocal extraordinario sea una condición *sine qua non* para interpretarlo bien... Si Tiberini hubiera tenido que cantar el *Otello*, por la energía de la acentuación de la frase musical, que poseía como pocos, hubiera suplido con exceso la falta de poderío de su voz, y hecho estremecer á todo el público, aun en los pasajes más violentos de su papel.» Tan atinada observación debiera haber tenido presente el tenor Sr. Durot, que queriendo hacer gala de su voz (que no emite con toda la pureza que de desear fuera), y siguiendo la tradición antes indicada, canta su papel de Otello en nuestro regio coliseo con tal entonación y fuerza, que además de serle dañoso, hace que las frases que dice no tengan el colorido que sería de desear.

El mismo Maurel, primer intérprete del papel de Yago, dedica á este personaje, como natural era, un largo capítulo. Comienza copiando las palabras que estampó Boito en un libro que sobre la representación de la ópera publicó Ricordi, en las cuales se hallan las siguientes: «Yago es la envidia. Yago es un malvado. Yago es un crítico. Shakespeare, en la lista de personajes del drama, le caracteriza así: *Yago es un malvado*, y no añade una palabra más. Yago en la playa de Chipre se define á sí propio, diciendo: *Am nothing if not critique* (yo no soy más que un crítico)... El error más capital y más vulgar á la vez en que puede incurrir un artista que desea interpretar este personaje, es el de representarle como una especie de hombre-demonio, demostrar en su faz el gesto mefistofélico y poner ojos satánicos. Este artista mostraría no haber comprendido Shakespeare ni la obra que al presente nos ocupa.» A lo cual, entre otras cosas, añade Maurel, después de consignar que la expresión plástica de la fisonomía de Yago debe ser la impasibilidad: «Su actitud debe ser la de un hombre enérgico, pero reflexivo, siempre en posesión de sí mismo; sus gestos, sus actitudes, no deben tener nada que pueda quitar verosimilitud al profundo conocimiento que tiene del arte de en-

gañar. No debe insinuarse por la expresión de su fisonomía, que debe permanecer impenetrable para sus interlocutores, fiándolo todo á la fuerza del razonamiento que les expone, presentándose á ellos bajo el aspecto de un testigo que cuenta lo que ha visto, pero como no habiendo tomado parte en la acción que relata, ni mostrando el menor interés personal en el consejo que da.» Lea y medite el Sr. Battistini, que tan estudioso artista es, estas palabras, y esté seguro que, aprovechándolas, serán más legítimos aún los aplausos que alcance en la interpretación del difícil papel que en la ópera representa.

De los demás artistas que en ella toman parte, no cabe hacer mención especial. No así de los coros y de la orquesta, que, admirablemente ensayados, rayan á gran altura, como el maestro Mancinelli, que acaudilla la última y dirige magistralmente el *spartito* de Verdi, puesto en escena con la propiedad y lujo que el regio coliseo se merece.

Tales son, caro lector, mis impresiones sobre el *Otello*. Si mi conciencia de crítico me ha hecho exponerlas tal vez con un exceso de claridad que, errónea y maliciosamente, pudiera traducirse por falta de respeto á un hombre de tan legítima y universal fama como Verdi, esa misma conciencia me obliga á declarar que, aun dados los lunares de que, á mi juicio, dicha ópera adolece, sería notoria injusticia negar á aquél el tributo de admiración que se merece por su laboriosidad y por el intenso amor al arte que profesa. El autor del *Otello*, bien al contrario que Rossini, no ha guardado el silencio indisculpable en que éste se encerró después de escribir el *Guillermo Tell*, y cuando el mundo musical podía y debía esperar nuevas obras maestras nacidas al calor de su poderosa inspiración; ha permanecido siempre en la brecha, siguiendo paso á paso todas las evoluciones que ha hecho el género lírico-dramático, y ni los años ni la aureola de legítima gloria que le circunda, le han apartado

un momento de su improba tarea. Con razón, pues, ha estampado Ricordi al frente de la novísima partitura estas palabras, que resumen la vida del gran maestro: *Ars et labor*.

(*La Ilustración Española y Americana*, 30 Octubre y 15 Noviembre 1890.)

CXVI

LA ESTRELLA DEL NORTE—EL PIANISTA ESPADERO

No corren, á la verdad, buenos vientos este año para el Teatro Real. Ni el estreno del *Otello*, que, en suma, no pasó de ser lo que nuestros vecinos llaman un *succès d'estime*; ni la exhumación del *Simón Bocanegra*, verdadero plato recalentado, y no de los mejores, de Verdi; ni la aparición de la Sembrich, artista de relevante é innegable mérito, han sacado de su glacial indiferencia á los impertérritos concurrentes á dicho coliseo, ni menos contenido la deserción que cunde entre no pocos de los que allí eran más asiduos, y á quienes, sin duda, justamente retrae la mediana interpretación de las obras que se ponen en escena, por el conjunto de artistas que, con leves excepciones, ha reunido la empresa con tan poco acierto como escasa fortuna.

No hay para qué relatar punto por punto todas las óperas oídas hasta el presente desde mi anterior artículo, pues que de la gran mayoría de ellas dicho está ya cuanto pudiera escribirse; ni tampoco hablar de los cantantes que en ellas han tomado parte, porque ó ya son de antes conocidos, y entonces se apreció su mayor ó menor valer artístico, y si no, tal vez un prudente silencio, y el deseo de que, andando el tiempo, adquieran más lauros y fama que los que aquí han merecido y alcanzado, diga más y mejor que cuantos juicios y apreciaciones pudieran emitirse.

Cabe, sin embargo, hacer excepción, y excepción honrosa, en favor de la Sra. Sembrich, que este año ha rea-

parecido en el escenario del regio coliseo, y con la cual, á decir verdad, una parte de nuestro público, amostazada sin duda de los malos tratos que la dan (artísticamente hablando, se entiende), no se ha mostrado, en alguna ocasión, todo lo justa que en mi sentir debiera haber estado. Verdadera artista, en toda la extensión de la palabra; merecedora de la fama que en el mundo musical goza por las dotes que la adornan, hartó raras hoy, y por la perfecta educación musical de que da muestra, sabe cantar, lo cual no es poco decir en los tiempos que corren, y es actriz que posee, como dice un escritor de allende el Pirineo, una sencillez, una maestría y una gracia singulares, que al par que recuerdan la alegre vivacidad de la Patti en sus buenos tiempos, producen el extraño encanto que causaba la Nilsson.

Cierto es que su voz, antes homogénea en la grande extensión que alcanzaba, hasta llegar, como la artista sueca, al *fa* sobreagudo, no tiene hoy en sus notas altas el esmalte y la seguridad que cuando por vez primera se la oyó aquí; pero aun así y todo, para mí, al menos, no tiene duda alguna en que cabe gozar hartó más viéndola interpretar la enamorada *Lucía* (ópera con la cual, dicen, tiene la superstición de empezar siempre sus campañas teatrales, por ser con la que empezó en Atenas su carrera artística), la apasionada Violeta de la *Traviata*, la inocente Ofelia del *Amleto*, ó la gentil Catalina de la *Stella del Nord*, identificándose con el ideal que en su mente concibieron poeta y músico, que no oyendo á tantas y tantas otras *divas*, con las cuales empieza uno por no saber si es griego, holandés ó sánscrito el idioma en que cantan; que traducen el sentimiento por un temblor constante de la voz, y los arranques de la pasión á grito pelado, dándoseles, á todo esto, un ardite del ritmo, de la frase musical, y casi hasta de la música que escribió el compositor de la ópera.

La representación de *La Estrella del Norte*, que acaba de indicar, ha traído á mi memoria alguna curiosa noticia acerca de la composición de dicha ópera, que aquéllos que se dedican al rebusco de curiosidades musicales no creo han de llevar á mal les comunique, por si no ha llegado á su conocimiento, si bien guardándome yo de afirmar en absoluto la verdad que pueda haber en ella.

Sosteniendo en una ocasión d'Arcais, gran admirador de Meyerbeer, por otra parte, que la inspiración fecunda que se observa en algunas de las óperas escritas por dicho maestro en sus últimos tiempos, y cuando se hallaba en edad en que la fantasía es ya rebelde, era debido á que habiendo acumulado en su juventud tesoros, supo después aprovecharse de ellos, dice lo siguiente: «Por una extraña combinación, leí hace años algunos trozos manuscritos de Meyerbeer, compuestos en la época que vivió en Italia, y cuando era un imitador afortunado de Rossini; y al oír después por primera vez *La Estrella del Norte*, hallé en la característica canción de Catalina, en el primer acto, casi todos los principales pensamientos de la sinfonía de la ópera *Emma di Resburgo*, induciéndome esto, y algunas otras sospechas más ó menos fundadas que concebí al oír *Dinorah*, á creer que Meyerbeer, aunque reprobara y condenara al olvido sus primeras obras, el anatema no debió ser tan absoluto que no guardara lo bueno que había en ellas, para intercalarlo á tiempo en otras partituras.»

De ser esto cierto, como parece, Meyerbeer no hizo más que seguir el ejemplo de tantos otros grandes maestros que, aun de las obras suyas que más indiferente acogida tuvieron, sacaron elementos que, transportados más ó menos íntegramente á otras, fueron apreciados en todo el valor que tenían, reparándose la injusticia que con ellos se había cometido. Y aun en el caso de que se trata, la cosa tenía aún más natural explicación.

Sabido es que el origen de *La Estrella del Norte* fué

El Campo de Silesia, ópera de circunstancias, escrita en 1840 para la inauguración del teatro de Berlín, y que por ello no era fácil tuviese acogida fuera de Alemania. Nada tiene, pues, de particular que al remozarla en el *libretto* de Scribe y convertirla en ópera cómica, buscáse en su música de otros tiempos la franca alegría y la *vis cómica* que no era fácil tuviese ya, dado, sobre todo, su carácter serio y reflexivo.

Y aquí no estará de más añadir, y vaya también de noticia, el por qué Scribe, cuya manga ancha en punto á desfigurar la historia es sobrado conocida, convirtió á Pedro *el Grande* de Rusia en flautista, cuando nadie ha dicho que tocara semejante instrumento.

El Rey Federico Guillermo IV, al ordenar á Meyerbeer la composición de una ópera para el estreno del teatro berlinés, le había prevenido que el argumento había de ser esencialmente nacional, y el héroe de ella Federico *el Grande*: hizose así, y aprovechando Meyerbeer la circunstancia de que el Rey amigo de Voltaire tenía á gala tocar diestramente la flauta, despachóse á su gusto, haciendo que mostrara su habilidad. Motivos de conveniencia que se ignoran, y el temor, como entonces se dijo, de que los berlineses, aplicando un refrán suyo, exclamaran: *Der alte Fritz its fläten gegangen*, hizo que desapareciera el gran Federico de la escena y fuera sustituido por otro personaje; y al tratar de adaptar Scribe la música á un nuevo argumento, trasplantando la acción desde Alemania á la Finlandia, no encontró nada mejor, para que se conservara lo escrito por Meyerbeer, que atribuir á Pedro *el Grande* una cualidad artística que nunca soñó en tener aquel gran guerrero y gran político.

Pero aun dados los defectos de que pueda adolecer la ópera de Meyerbeer, la menos importante, á mis ojos, de las que escribió, ¡cuán gran diferencia no existe entre ella y la que á renglón seguido se ha cantado después en el Teatro Real! con lo que dicho se está que he de aludir al *Simón Bocanegra*. En la una muéstrase la inspiración,

se hace gala de verdadero saber, revélase siempre la gran personalidad del autor de *Roberto* y *Los Hugonotes*; y en la otra se ve la fantasía domeñada por el afán de tomar un nuevo camino, la originalidad buscada con tanto afán como encontrada raras veces, un lujo de recitados que cansa, deseo de que la orquesta predomine y al par retorno brusco al estrépito de las músicas de *Ernani* y *Nabuco*, y, en fin, una aspiración malograda y el comienzo de un desvío, luego retardado, de la escuela genuína y verdaderamente italiana.

Dados estos antecedentes, no extrañen mis lectores el que no me detenga á hacer un juicio más detenido del *Simón Bocanegra*, y básteles saber que, estrenado en Venecia en 1857, y acogido con gran severidad por parte de la crítica y del público, aunque más tarde se cantó en Milán y en nuestro teatro, pronto cayó en el olvido, del cual Verdi, bastantes años después, quiso sacarle, refundiendo la partitura, sin que sus aspiraciones se lograsen, á pesar de tener algunos trozos, aunque pocos, de innegable mérito.



El arte músico español ha sufrido una dolorosa pérdida: el inspirado autor del *Canto del Esclavo*, el gran pianista y compositor Nicolás Ruiz de Espadero, ha muerto en la misma tierra que le vió nacer.

Brillaba ya en el mundo artístico, hallándose en el apogeo de su talento; estimábanle en todo su mucho valer no pocos aficionados, artistas y compañeros extranjeros, y apenas era conocido en la Península, hasta que un compatriota y gran amigo suyo, notable pianista y compositor también, el Conde de San Rafael de Luyanó, emprendió la loable tarea de hacer conocer las obras de Espadero y difundir su fama tanto como era merecido.

Paréceme que era ayer (y de ello han pasado algunos

años) cuando habiendo recibido el Conde la melodía que antes he nombrado, escrita para violín y piano, que Espadero acababa de componer, se apresuró á llevar el manuscrito al por tantos títulos respetable maestro D. Santiago de Masarnau, é interpretada por éste y por el insigne Monasterio, la oí por vez primera en el modesto cuarto que aquél habitaba, mudo testigo de una vida dedicada por entero al ejercicio de la más santa de las virtudes y al culto del divino arte; y no se ha borrado de mi memoria la impresión que á tales intérpretes, y á los pocos que allí nos encontrábamos, causó la poesía, y el profundo sentimiento de que está impregnado el *Canto del Esclavo*; impresión que más tarde produjo también al público madrileño, cuando magistralmente transcrita después para orquesta por el mismo Monasterio, é interpretada con raro acierto por la Sociedad de Conciertos, que él dirigía por aquel entonces, fué acogida con ruidosísimo aplauso, haciendo popular el nombre y la fama del notable compositor criollo.

De esperar es que alguno de los amigos y admiradores de Espadero escriba su biografía, completando las noticias que de él han dado, ya Pougin, en el Suplemento del *Diccionario de músicos célebres*, de Fetis, ya los artículos necrológicos que el *Diario de la Marina*, *El País* y otros periódicos de la Habana, y *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, han publicado con motivo de su muerte, acaecida el 31 de Agosto último, á consecuencia de un doloroso accidente. Entre tanto, y para aquéllos de mis lectores que lo ignoren, les diré que Espadero nació en la Habana en 1833; que su madre primero, y luego los acreditados profesores Miró y Arizti, fueron sus maestros en el divino arte; Fontana, el predilecto discípulo de Chopin, su consejero y el que le inició en la tradición, que conservaba pura, del modo y manera como interpretaba sus propias composiciones el *gran poeta del piano*, y Gottschalk, su amigo del alma, al punto de ser Espadero el encargado de corregir y pu

blicar las obras que aquél dejó escritas, ó, mejor dicho, apuntadas, á su temprana muerte.

Si como hombre, Espadero, al decir de uno de sus compatriotas, era simpático y modesto, cumplido caballero, amigo afectuoso, de variada cultura y severa rectitud, que consagró su alma y su vida entera á los más puros ideales, como compositor he aquí lo que de él decía Gottschalk en un curioso escrito que, con su firma, publicó años há el *Diario de la Marina* antes citado: «Alejado del teatro de las luchas artísticas, Espadero se ha podido salvar de todo contacto, bueno ó malo, que hubiese podido alterar las cualidades innatas que caracterizan su genio. Ni la moda, ni las seducciones del público, conoció el joven criollo, como si hubiese querido la Musa de los trópicos alejar de su niño mimado todos los soplos impuros que pudieran marchitar la flor divina que le había puesto en el seno; flor misteriosa, tierna, que no crece sino en la soledad, y que no tiene perfume sino para los poetas: *el bello ideal*. Antes de haber estudiado las reglas del arte, había Espadero compuesto música encantadora; lo mismo que el M. Jourdain, de Molière, *hacía prosa sin saberlo*; y mientras que otros en Europa, después de haber palidecido sobre los estudios doctrinarios de armonía y los trabajos elementales de contrapunto, dan á luz bajo forma científica alguna obra indigesta, Espadero, abstrayéndose y reconcentrándose para escuchar en el fondo de su corazón, pudo oír las voces internas que le cantaban el himno de la juventud y del amor. Su carácter meditabundo é inquieto, su desconfianza, sus excentricidades... le hicieron depositar en el piano toda la expansión y ternura que había atesorado en su aislamiento.» Y después de manifestar que una vez estudiada seriamente la teoría del arte se apresuró á dejar en descanso á Fetis, Reicha y «demás sandalias de plomo» que se suelen imponer á los discípulos, dice que entonces «escribió composiciones originales que reflejan todas una frescura de melodía, una elegancia de armonía, una

sonoridad y un conocimiento del instrumento, que le dan un rango separado entre la multitud de los compositores del día. Espadero (añade) puede decir, como Alfredo de Musset: *mi vaso no es grande, pero bebo en mi vaso*, y digan lo que quieran los sabios infecundos, no es poca cosa en los tiempos que corren.»

Por lo que hace á su talento como pianista, cuantos tuvieron la fortuna de oírle convienen en que pocos podrían rivalizar con él en la maestría y dominio absoluto que tenía del instrumento, que obedecía á la influencia de su genio y saber, ya interpretando las propias composiciones, ya las de los más afamados maestros, con cuyo pensamiento y estilo se identificaba por completo.

Espadero deja, según parece, varias obras inéditas, entre las que se cuentan un *Ave María*, una *Gran sonata*, un *Quinteto instrumental*, un gran *Vals* satánico, y gran número de barcarolas y nocturnos, y posible sería que si algún estudioso rebuscara sus papeles encontrara un estudio sobre *El mecanismo del piano*, fruto de su propia experiencia y de las confidencias de Gottschalk, cuya publicación anunció en el prólogo que escribió al frente de la edición de las obras póstumas de este elegante pianista, obra que, á no dudar, sería de reconocida importancia.

Temible es, sin embargo, que todo ello, y la interesante colección de manuscritos que formaban parte de su selecta biblioteca, desaparezca, dada la indiferencia indisculpable con que hasta el pueblo, que no quiso abandonar jamás, ha mirado su muerte; pues que, doloroso es decirlo, aparte del corto número de sus discípulos, que le adoraban, y del Conservatorio de Música de la Habana, que le tenía en el alto aprecio de que tan merecedor era, los periódicos de allí cuentan que fué bien escaso el número de los que acudieron al entierro del insigne maestro, que, agobiado por los padecimientos y víctima de cruel melancolía, había ido aislándose de un mundo tan poco conforme con sus ideales artísticos.

Los restos del autor del *Canto del Esclavo*, la *Tombe de Gottschalk*, la *Plainte du poëte* y el *Chant de l'âme*, obras que por sí solas bastarían á darle honroso lugar entre los grandes talentos musicales de nuestra patria en la presente centuria, yacen sepultados en el cementerio de Colón, donde fueron depositados al siguiente día de ocurrir el fallecimiento del preclaro artista. ¡Que Dios en su infinita misericordia haya acogido su alma!

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Diciembre 1890.)

FIN DEL TOMO SEGUNDO



ÍNDICE DEL TOMO SEGUNDO

	Páginas.
LV.— <i>La Gioconda</i> , de Ponchielli.....	5
LVI.— <i>El reloj de Lucerna</i> , zarzuela del maestro Marqués.....	15
LVII.— <i>El Miserere</i> , de Allegri, y <i>Las Siete Palabras</i> , de Haydn.....	22
LVIII.— <i>Redención</i> , oratorio de Gounod.....	32
LIX.—D. Nicolás Ledesma.....	41
LX.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1884).....	59
LXI.—Las sesiones de la Unión Artístico-Musical.—Bottesini.—Tragó.—El Conde de San Rafael de Luyanó.....	66
LXII.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos.....	77
LXIII.— <i>Roberto il Diavolo</i>	86
LXIV.— <i>Giulietta e Romeo</i> .— <i>Amleto</i> .— <i>La Favorita</i> .—Zarzuelas nuevas.....	94
LXV.—Wagner.....	103
LXVI.— <i>Lohengrin</i>	108
LXVII.—La música en los funerales del Rey.....	117
LXVIII.— <i>I Puritani</i> .— <i>Linda de Chamounix</i> .— <i>Lucrecia Borgia</i> .—Los cantantes.....	129
LXIX.—D. Juan María Guelbenzu.....	139
LXX.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1886).....	148
LXXI.— <i>Lucia di Lammermoor</i> .—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1886).....	157
LXXII.—La Patti.—Sarasate.....	168
LXXIII.— <i>Guillermo Tell</i>	176
LXXX.—Eslava: su vida y sus obras.—Conferencia... ..	185
LXXXV.— <i>Guillermo Tell</i> y sus intérpetes en el Teatro Real.— <i>La Gioconda</i> .—D. Antonio Romero.....	201
LXXXVI.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1886).....	211

LXXVII.—El Teatro Real y la ópera <i>El Profeta</i> .—Los teatros de zarzuela.....	224
LXXVIII.— <i>La Reina de Saba</i> , ópera de Goldmark....	234
LXXIX.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1887).....	246
LXXX.— <i>Los Puritanos</i> .— <i>La Traviata</i> .— <i>Luisa Miller</i>	257
LXXXI.— <i>Il Duca d'Alba</i> , ópera de Donizzetti.....	266
LXXXII.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1887).....	278
LXXXIII.— <i>El Recluta</i> , ópera del maestro Espí Ulrich.	287
LXXXIV.— <i>Don Juan</i> , ópera de Mozart.....	299
LXXXV.—Homenaje á Mozart.....	310
LXXXVI.—El teatro de la Zarzuela.— <i>El diablo las carga</i> .— <i>La romería de Ploermel</i> .—Bizet.....	320
LXXXVII.— <i>Carmen</i> , ópera de Bizet.....	328
LXXXVIII.— <i>La Bruja</i> , zarzuela de Chapí.....	337
LXXXIX.—Gomis.....	350
XC.— <i>La Estrella del Norte</i>	376
XCI.—La Patti.....	384
XCII.— <i>Cantos y bailes populares de España</i> , coleccionados por D. J. Inzenga.....	394
XCIII.—Las obras de J. B. Comes, colectadas por D. J. B. Guzmán.....	403
XCIV.— <i>Lakmé</i>	415
XCV.— <i>Lakmé</i> (segundo artículo).....	423
XCVI.— <i>La Sonámbula</i>	430
XCVII.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1889).....	442
XCVIII.— <i>Los amantes de Teruel</i> , ópera de Bretón....	453
XCIX.—El Teatro Real.— <i>El motín de Aranjuez</i> , zarzuela del maestro Marqués.—Albéniz.—Monumento á Eslava.....	464
C.— <i>El pescador de perlas</i> , ópera de Bizet.....	473
CI.—D. Antonio Arnao.....	484
CII.—La Música en el Congreso Católico Nacional....	493
CIII.—La Música en el Congreso Católico Nacional (segundo artículo).....	505
CIV.—Saldoni.....	515

CV.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1889)..	520
CVI.—Gayarre.....	529
CVII.—Las sesiones de la Sociedad «Música di camera.»	536
CVIII.— <i>Orfeo</i> , ópera de Gluck.....	546
CIX.—Ronconi.—D. Antonio Aguado.—La Pacini.— Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1890)....	554
CX.— <i>Doña Juana la Loca</i> , ópera de Serrano.....	562
CXI.— <i>Tannhäuser</i> , ópera de Wagner.....	569
CXII.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1890).....	582
CXIII.—Un <i>Cancionero musical</i> de los siglos xv y xvi.	594
CXIV.— <i>Cantos y bailes populares de España</i> , colec- cionados por D. J. Inzenga.....	616
CXV.—El <i>Otello</i> , de Verdi.....	622
CXVI.— <i>La Estrella del Norte</i> .—El pianista Espadero.	639







MARQUES DE SAN JUAN DE PIEDRAS ALBAS

BIBLIOTECA

Pesetas.

Número.. 446

Precio de la obra.....

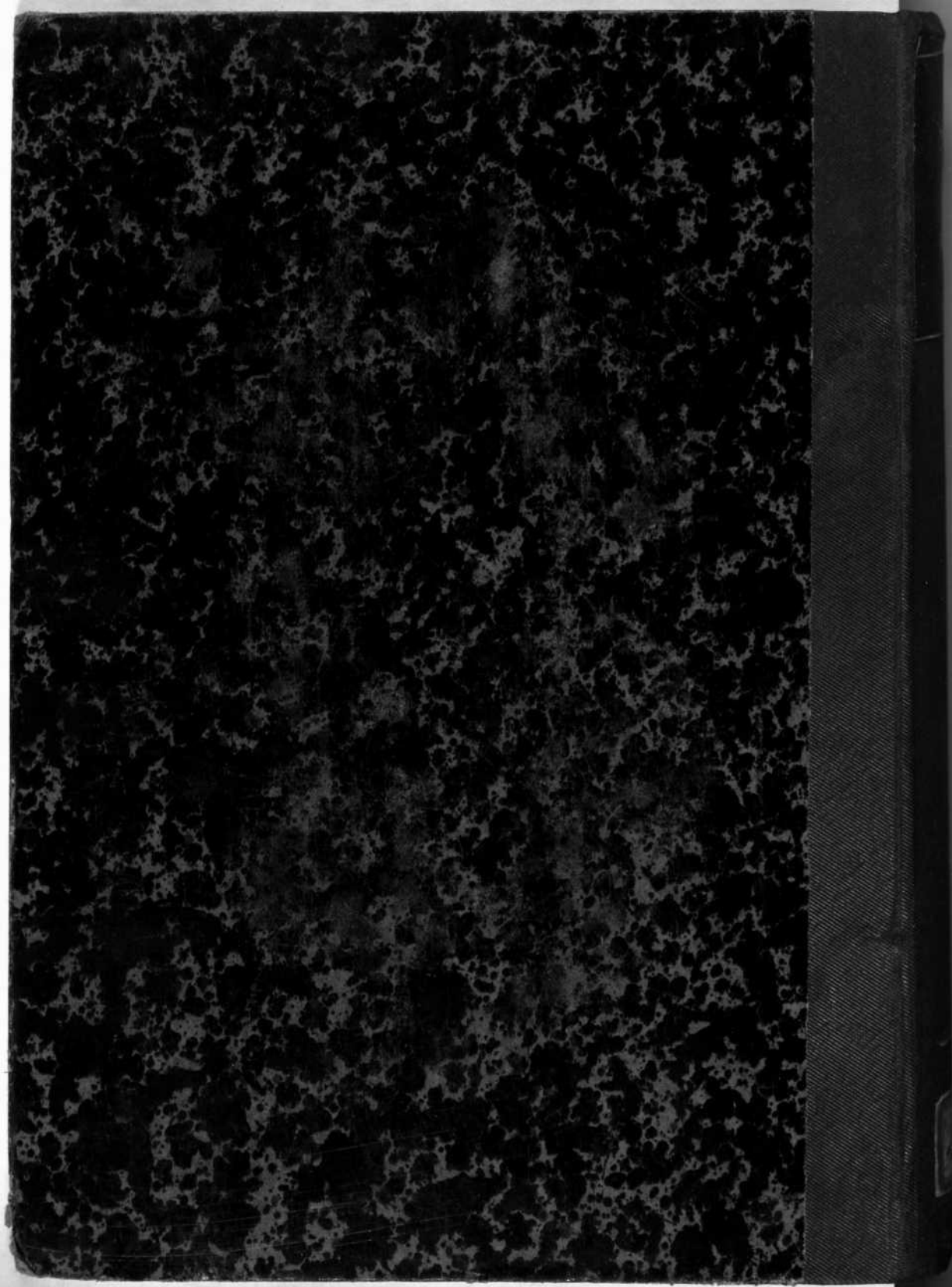
Estante... 51

Precio de adquisición

Tabla 8

Valoración actual.....

Número de tomos..



CRITICA

MUSICAL

2

446.