

nistas, y habrá de convenirse en que el cambio no ha podido ser más radical, ni en mejor sentido tampoco.

Visto ahora con ojos desapasionados lo que entonces pasaba, no parece sino que una muralla infranqueable cerraba el paso á todo lo verdaderamente clásico y bello, dando sólo libre entrada á lo que de un género más ó menos falso se producía en el extranjero, y era á propósito para sostener el imperio de las medianías. Aquellas eternas variaciones en que, como decía D. Juan Nicasio Gallego, el tema llegaba á convertirse en manía; aquellas romanzas sin palabras, y la mayor parte de las veces sin cosa alguna, según la acerba frase de Lenz; aquellas fantasías, en que á los principales motivos de las óperas que estaban más en boga se les hacía pasar torturas indecibles, según el mayor ó menor caletre del que á su costa quería lucirse como arreglador, y eran el caballo de batalla de los pianistas amantes de la *voltige transcendental du piano*, como con singular donaire la definía el mismo escritor que acabo de nombrar; todo esto, y cosas parecidas, eran lo que hacía las delicias de nuestros mayores, y, para qué negarlo, de nosotros mismos, acostumbrados á respirar en aquel ambiente del cual se veían contagiados artistas de verdadero mérito, cuyas obras, merced á ello, no han tenido la vida y la fama que de esperar era, dados sus talentos y su inspiración.

Y mientras tanto, los grandes clásicos de la música eran aquí ó desconocidos ó tenidos en poca estima. Masarnau, cuya fraternidad artística con Chopin y con Alkan era señalada muestra de su gran valor artístico; Guelbenzu, el pianista clásico por excelencia, y María Martín, eran honrosa excepción de cuanto llevo dicho, y los únicos, puede decirse, que rendían á aquéllos fervoroso culto; y aún recuerdo haberlos visto más de una vez reunidos para interpretar las más hermosas obras que para piano escribieron, no sólo Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, sino Mendelsshon, Clementi, Hu-

mel, Chopin y algún otro padre grave de la música, en sesiones íntimas y familiares, en las cuales el *pauci vero electi* del Evangelio se realizaba por completo, dado los pocos á quienes se escogía para asistir á ellas.

De entonces acá, repito, las cosas han cambiado por fortuna: lo que era patrimonio de pocos, lo es hoy de muchos, que, en mayor ó menor grado, avaloran las hermosas creaciones de los grandes ingenios del arte; y no cabe mejor prueba en demostración de ello, que el numeroso y selecto público que ha acudido al artístico llamamiento de Tragó; el religioso silencio con que allí se han oído las obras clásicas, y los entusiastas y espontáneos aplausos con que tan afortunado y hábil intérprete de ellas ha visto premiados sus esfuerzos.

Cuáles y de qué calidad hayan sido éstos, fácilmente se comprenderá, sin más que tener en cuenta que Tragó, libre de todo exclusivismo, bien que haciendo notar por modo indirecto cuál fuera el autor de su especial predilección, ha hecho figurar en los programas, desde la severa y monumental música de Bach, y la sencilla y encantadora de Rameau y Scarlatti, hasta la de los compositores más clásicos de nuestros días, Grieg, Heller, Saint-Saens, Rubinstein y Tausig, el rival en mecanismo del célebre compositor ruso, habiendo sido hecha de tal modo la elección de obras, que los tales *recitals* ó sesiones han venido á ser como una especie de curso práctico de la historia de la música del piano, desde los tiempos en que éste era casi el humilde *cemballo a martelletti*, hasta convertirse en el poderoso instrumento fabricado en nuestros días por Erard ó Steinway.

Cuéntase que Hummel y Chopin jamás se hicieron oír en público sin que á su exhibición no precediera el estudio de alguna de las composiciones de Bach, el Sumo Sacerdote del gran arte de la música, como se ha llamado, entre otros dictados á cual más honrosos, al fundador del arte moderno. Ignoro si Tragó, tomando ejemplo de aquellas dos ilustres celebridades del piano, hará

cosa parecida; pero de todos modos, ha rendido como ellos homenaje al gran maestro, el ídolo de Schumann, comenzando su campaña con la *Fantasia cromática* del mismo, obra eminentemente clásica y de gran valor. Al oírla se comprendía bien con cuánta razón William Cart, en el interesante estudio que escribió sobre Bach, no vacilara en afirmar que los sentimientos que el *Cantor* y organista de Leipsick evocó más en sus composiciones fueron la tristeza y la melancolía en sus variedades infinitas, y que afirmándose más y más en esta idea, consignara que en campo tan inmenso nada había secreto ni oculto para él.

Al lado de la *Fantasia* del autor del Evangelio de los pianistas, como alguien ha llamado al *Clavecín bien temperée*, Tragó ha presentado una *Gavota* y *Le Rappel des Oiseaux*, de Rameau, que con aquél y Hændel forman la gran trinidad musical de la pasada centuria, y una *Gavota* y una *Giga*, de Scarlatti, que, como es sabido, abre la serie de clavecinistas notables de Italia, y cuyo siglo de gloria termina en Muzio Clementi, el renombrado autor del *Gradus ad Parnasum*, libro que anda en manos de todos los que seriamente se dedican al estudio del piano. La gracia, la delicadeza de tales piezas musicales, forma contraste con la severidad y el depurado clasicismo que se ha hecho notar en la de Bach, siendo unas y otras atinados ejemplos de lo que era la música de clave hasta recibir su desarrollo en las hermosas é inspiradas sonatas de Haydn, Mozart y Beethoven.

Cuanto de éstas pudiera decirse, sabido es de todos los que sienten afición á la música clásica, y bastará consignar que Tragó ha interpretado un *Andante con variaciones*, del patriarca de la sinfonía; la fantasía en *do*, de Mozart, y la Gran Sonata en *si bemol* (ob. 106), de Beethoven, en las que fielmenté se ven retratadas la placidez y la tranquilidad del que en edad avanzada escribía la música de *Las Estaciones*, llena de frescura, de encanto y de originalidad; el alma enamorada, y la prodigiosa

inspiración del autor del *Don Juan*, y la sobrexcitación, la lucha, el pesar y el abatimiento que caracterizan lo que se ha convenido en llamar la tercera época de Beethoven.

Y por cierto que, hablando Lenz en el curioso y hoy ya raro libro que dedicó á las sonatas beethovenianas, de la que acabo de mencionar, dice, entre otras cosas, que dicha composición parece como el compendio y resumen de las demás, siendo respecto de ellas lo que la *Novena sinfonía* comparada con las demás obras de este género que escribió su autor, y abrumadora, sublime, desesperante de dificultades, parece una oda de Píndaro ó un himno de Tirteo, cantado por la lira de Beethoven. Respetando yo la autoridad de escritor tan entendido; reconociendo como él la grandeza y la sublimidad de la tal sonata, pero al propio tiempo aplicando al caso el sabido refrán: «en materia de gustos, no hay nada escrito,» he de confesar que, para el mío, no es la mejor entre las que para piano escribió aquel Titán de la Música, según le llamó Berlioz, como no creo sean los mejores cuartetos los que escribió por la misma época, ó sea en su última fase, por más que hoy las escuelas más avanzadas en el arte los consideren como lo más sublime y más perfecto que brotó de su pluma. Admira, sí, la grandiosidad de proporciones que tiene dicha sonata; la suma de saber que revela; el cúmulo de dificultades de que está erizada y sólo un artista de primer orden puede vencer, y hasta la sublimidad de algunos pensamientos, como el que forma la base del *Adagio*, en el cual el mismo Lenz encuentra algo de los bíblicos clamores de Sión; pero en mi ánimo, al menos, no causa la profunda emoción que la Sonata *patética*, ó la en *do menor sostenido*, de la que Mme. Audley decía que en ella Beethoven era Dante celebrando á Beatriz, Lamartine cantando á Elvira, amando como ellos y como ellos sufriendo y expresando sus sufrimientos con acentos divinos.

El romanticismo que invadió desde 1820 y dominó

hasta mediados del siglo en la literatura, encontró eco en la música de Weber, Mendelssohn, Schumann y Chopin, y fiel reflejo de ello fueron el *Andante minuetto* de la sonata en *la bemol* (ob. 39) del primero; las *Variaciones serias* del segundo; el *Carnaval de Viena* y el Gran Concierto en *la menor*, con acompañamiento de orquesta, del tercero, y las varias obras del cuarto, interpretadas en los *recitals* que á vuela-pluma voy reseñando. El *Andante* de Weber traía á la memoria la frase de un crítico que definía las obras de este insigne maestro, diciendo que eran producto de un rico y feliz natural que no tenía otra pretensión que verter en ellas la pasión que de su corazón se desbordaba; las *Variaciones* eminentemente clásicas del autor de la sinfonía del *Sueño de una noche de verano*, son una prueba más de la elegancia, la distinción, la delicadeza que se revela en todas las obras de su autor, á quien la generación moderna sobrepone Schumann, al cual, si bien encuentra Rubinstein «más sincero, más caluroso, más cordial y más romántico,» no puede negar, en cambio, que al lado de esas cualidades y de un nuevo estilo pianístico, á menudo ingrato, tiene á veces, y sin duda en las grandes composiciones, monotonía en los ritmos, superabundancia de armonía, y una predilección marcada por el *liet forme*, que impide al pensamiento que vuele á sus anchas. No cabe negar, sin embargo, que el Concierto que ha motivado este párrafo, es seguramente un buen argumento en favor de los más ardientes partidarios de Schumann, dado que es, como ha dicho un crítico de los que más y mejor han estudiado á aquél, una de sus obras más bellas y con más madurez pensadas, distinguiéndose, á más de la originalidad, por su brillantez y energía. Pero, aun así, creo yo más grande á su autor en las pequeñas composiciones, verdaderos modelos de encantadora poesía y de sentimiento, que en las demás, en las cuales Mendelssohn le sobrepuja, á veces, en la pasión con que están escritas, la claridad en la expresión de las ideas y la be-

lleza de la forma. Por lo demás, ese empeño que en algunos existe, y á que he hecho antes referencia, no es nuevo ciertamente. Ya en su tiempo, y no teniendo para nada en cuenta la amistad que unía á ambos maestros, y que Schumann, con la independencia de su carácter, poco á propósito para decir cosa en contrario de lo que sintiera, había declarado que Mendelssohn era el primero de los compositores que entonces vivían, las luchas entre los apasionados de uno y de otro se agriaron hasta el punto, sobre todo en Leipsick, donde ambos habían brillado, que Moscheles tuvo que «estampar en un periódico las siguientes frases, que debieran tener presentes cuantos creen, y son muchos, que para ensalzar á un artista lo primero que hay que hacer es rebajar y poner á los pies de los caballos el mérito y el valer de todos los demás. «¡Cómo, decía aquel gran pianista, en la villa donde se honra al genio de Schumann, se necesita para ello denigrar á Mendelssohn y declararle pedante é inferior á él! Tengan presente las gentes que pierden el buen sentido cuando ceden á las influencias de quienes las apartan del buen camino en materia de arte, y son como los revolucionarios, que separan también de él al pueblo en las cosas de la política.»

«Lo trágico, lo romántico, lo lírico, lo heroico, lo dramático, lo fantástico, la cordialidad, el ensueño, el brío, la grandeza, la sencillez, en fin, todos los matices posibles, se encuentran en las obras de Chopin,» decía Rubinstein en el libro que publicó un año antes de su muerte. Y en el estudio que Listz escribió del mismo genial y siempre inspirado compositor, á quien se ha llamado el poeta del piano, se leen, entre otras frases encomiásticas, las siguientes: «En todas sus composiciones, ya en las de pequeñas, como en las de grandes dimensiones, el maestro polonés ha expresado la sensibilidad, la delicadeza, la gracia y la energía que dan á todas sus obras una vida intensa, y al propio tiempo semejante, porque es su propia vida la que se refleja en ellas.» Buena demostración

de ello han sido, en las sesiones que voy relatando, y amén de algunas composiciones de este autor que no figuraban en el programa é interpretó también Tragó, la Fantasia en *fa menor*; los Nocturnos en *si bemol menor* y *re bemol*; la Polonesa en *do sostenido menor*; el Impromptu en *la bemol*, y la Mazurka y Vals, asimismo, en *la bemol*.

Relatado con algunos comentarios cuanto Tragó ha hecho oír de los padres más graves de la música de piano, y por no alargar mucho más las dimensiones de este escrito, enumeraré á vuela-pluma lo que de compositores más modernos ha figurado en las sesiones á que vengo haciendo referencia. El estudio *En los bosques* y la *Campanella*, de Listz, de más dificultades de interpretación que de intrínseca belleza; una de las más pintorescas y características *Danzas húngaras*, y unas Variaciones sobre un tema de Paganini (que un entendido amigo mío definía diciendo eran obra de prueba aun para los pianistas más eminentes), de Brahms, cuyo talento y valer adivinó Schumann antes que nadie, y entre los élogios que en diferentes ocasiones le prodigó, llegó á llamarle «Mesías musical;» el hermoso y clásico Estudio sobre el *Freyschütz*, de Heller; un *Minuetto*, una *Berceuse*, un *Vals* y dos pequeñas composiciones, bellas y originalísimas, de Grieg; la preciosa *Barcarola* en *fa menor*, de Rubinstein; un archiclásico *Concierto* en *sol menor*, de Saint-Saens, con acompañamiento de orquesta, y la Transcripción, hecha por Tansig, del canto de amor de Siegmund, en la *Valkiria*, de Wagner.

Réstame decir algo siquiera acerca de la interpretación, en general, de las obras enumeradas, por más que tratándose de un artista y de un maestro como Tragó, cuyas relevantes y excepcionales cualidades como pianista he señalado más de una vez en *La Ilustración* y están reconocidas por todos los amantes del divino arte, debiera ser y es ociosa tarea.

Hablando de Herz, decía Marmontel que «su indivi-

dualidad como ejecutante consistía en la elegancia, en el ingenio, en una gran distinción y en la discreta manera de expresar. Su habilidad irreprochable le hacía abordar las mayores dificultades, sin que se perdiera nada de aquella limpieza maravillosa, de aquella claridad suma de que hacía gala aun en los pasajes más difíciles. Tenía, además, una excelente mano izquierda, que tomaba parte activa é interesante en el discurso musical.» Y describiendo el mismo autor las cualidades que más distinguían al célebre Alkan, escribía: «Era riguroso observador de la medida, no haciendo sufrir jamás por las alteraciones frecuentes de tiempo, tan al uso en la escuela contemporánea; y usaba sabiamente del pedal, que tan activa parte toma en el diálogo musical y completa las armonías del piano.» Apliquen mis lectores estas frases á Tragó, y tendrán hecho su bosquejo de artista, y artista de primer orden, como una vez más se ha mostrado en los *recitals*, materia del presente artículo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Agosto 1895.)

## CXLIX

### AMBROSIO THOMAS

Triste comienzo tienen mis revistas este año al registrar, como el acontecimiento que más embarga los ánimos del mundo musical en estos momentos, la muerte de un artista de gran nombradía, el octogenario Ambrosio Thomas, último representante de la escuela genuinamente francesa, en que tanto brillaron Herold, Boieldieu, Halevy, Auber, Gounod y el mismo cuya reciente pérdida todos lamentan, y cuya vida laboriosa me propongo bosquejar á grandes rasgos en este escrito.

Ambrosio Thomas nació en Metz el 5 de Agosto de 1811; hijo de padres que tenían por profesión la música, á ella fué dedicado desde su más tierna edad, mostrando desde luego aptitudes excepcionales, que, desarrolladas con el estudio, le hicieron en breve tiempo aprender el solfeo, el piano y el violín, hasta el punto de tomar parte con éxito en un concierto, cuando sólo contaba la edad de diez años.

Tales adelantos movieron á sus padres á enviarle al Conservatorio de París, donde fué admitido en 1828, teniendo allí por maestros á Zimmermann, á Dourlen y Lesueur, en el piano, armonía y composición, alcanzando en breve los primeros premios y logrando el de Roma, tan ambicionado por los jóvenes compositores, en 1832, con la cantata *Hermann et Ketty*, letra del Marqués de Pastoret.

Una vez en la Escuela que Francia tiene en la Ciudad Eterna, y de lá que por entonces era director Horacio

Vernet, al cual sucedió á muy poco Ingres, Thomas tuvo por camaradas á Prevost, Berlioz, Jouffroy y Flandrin, distinguiéndose por el talento, la laboriosidad constante y el aspecto severo que, á pesar de su edad juvenil, le distinguía y era característico en él; aspecto que revela el retrato que Flandrin le hizo por entonces y se conserva en la Villa Médicis, y que hacía decir años después á Rossini: *Ambrosio Thomas ha nacido viejo.*

Apasionadísimo de los grandes patriarcas del arte clásico, sentía no menor inclinación á los que por entonces pasaban como revolucionarios, ó poco menos, de la música; y así, al decir de un biógrafo, admiraba en Chopin su poesía soñadora, en Mendelssohn la delicadeza y elegancia de su instrumentación, el romanticismo de Weber, como estudiaba más tarde las obras de Meyerbeer, y en sus primeras obras demostraba la influencia que sobre él ejercía Rossini, quien por entonces estaba en el apogeo de su gloria.

Buena muestra del constante estudio de tales maestros y del provecho que Thomas sacaba, es lo que Ingres escribía por entonces á un amigo suyo de París, y Pougin ha citado en el interesante artículo necrológico que acaba de escribir del ilustre maestro: «La Providencia se ha apiadado de mí prolongando la estancia en Roma de un pensionado, compositor de música, llamado Thomas, excelente joven, pianista de gran talento, y que tiene en su corazón y en su cabeza todo lo que Mozart, Beethoven, Weber, etc., han escrito. Interpreta la música como nuestro admirable Benoist, y merced á él tenemos unas sesiones deliciosas.»

Pero si como intérprete de las obras maestras los elogios que alcanzaba eran unánimes, los pareceres no andaban tan acordes acerca del mérito de las que eran de cosecha propia. Así, al paso que Berlioz, al juzgar un duo que como *envío de Roma* había escrito Thomas, decía que su autor era «uno de los laureados que más honraban la elección que á su favor había hecho la Aca-

demia, un músico lleno de amor por su arte... de los que evidentemente estaban llamados á distinguirse con el tiempo,» siendo su obra de elogiar con tanta más razón cuanto que se trataba de un trozo musical compuesto *a fortiori* y por cumplir una «prescripción reglamentaria;» Schumann, á quien no ligaban los vínculos de nacionalidad y de afecto que á aquél con Thomas, hablando de trabajos de éste y de la misma época, escribía: «Sus *Caprichos*, á pesar de la aplicación evidente y la gran copia de talento que revelan, no son, en suma, sino Wenzel perfeccionado; obscuras *réveries* alemanas, vestidas á la francesa, á veces tan amables que es preciso desconfiar de ellas, y otras tan presuntuosas que atacan los nervios;» no siendo menos blando al juzgar un *trío* que por entonces se tocó en Roma, y al que pura y simplemente calificó de anodino.

Terminado el tiempo de su estancia allí, y tras de una breve excursión á Viena, Ambrosio Thomas volvió á París, donde merced á una expresiva carta de Ingres á Bertin, director del *Diario de los Debates*, éste le presentó á Crosnier, director, á su vez, del teatro de la Opera Cómica, logrando que por este medio le fuese admitida y se pusiera en escena la opereta en un acto *La Double Echelle*, que desde luego alcanzó gran éxito. Animado por él, escribió luego *Le Perruquier de la Régence*, que mereció los elogios de Berlioz; el baile *La Gipsy*, en colaboración con Benoist y Marliani; *Le Panier fleuri*, que obtuvo gran número de representaciones, sucediéndose después, con escaso intervalo de tiempo, *Carlina*, *Angélique et Médor*, *Le Comte de Carmagnola*, *Mina* y *Le Guerrillero*, que no despertaron gran cosa la atención del público, ni aumentaron la reputación de su autor, á pesar de las bellezas que dicen encerraban algunas de ellas.

Descorazonado Thomas con tales fracasos, y tal vez para vengarse de ellos y de las injusticias de que se creía víctima, pensó hacer del *libretto* que le dió Sauvage, con

el título de *Le Caïd*, una bufonada, en la que, con dolor, ve un biógrafo del maestro el preludio de las que más tarde dieron tanta fama y dinero á Offenbach y á los que después han seguido sus huellas. *Le Caïd*, de música esencialmente italiana, pero lleno de *vis cómica* y de motivos alegres y originales, se hizo pronto del dominio de todos, haciendo que el nombre del que la había escrito fuese más conocido que hasta entonces lo había sido.

Sea que el camino que parecía iniciar el compositor no conviniera á sus creencias artísticas y á sus aspiraciones, sea porque pugnara con su carácter sombrío, de lo que es prueba el que, según cuentan, aun en sus últimos años le molestaba el recuerdo de la risa franca y espontánea que brotaba de aquella obra, es lo cierto que bien pronto volvió á las sendas de la ópera cómica francesa, en la que por entonces figuraban en primera línea Auber y Halevy, escribiendo *Le Songe d'une nuit d'été*, en que su musa se elevó á mayor altura que hasta entonces, y donde, al lado de la alegría que brilla en todo el primer acto, en el segundo aparece ya la nota triste y melancólica, reveladora del modo de ser de Thomas, sobre todo en la entrada de Shakespeare en el parque de Richmond, aspirando, como dice él mismo, «las tibias voluptuosidades de las noches melancólicas,» página que á más de un crítico ha parecido ser la de más valor de toda la obra.

Pero después, ni *Raymond ou le Secret de la Reine*, ni la *Tonelli*, ni *La Cour de Célimene*, ni *Psyché*, ni *Le Carnaval de Venise*, ni *Le Roman d'Elvire*, que luego escribió, añadieron nuevos quilates á la estima en que, como compositor, era tenido Ambrosio Thomas; y fuese el desaliento que esto le produjese; que su salud, quebrantada, por el trabajo, demandase reposo, ó tal vez que el nuevo rumbo que Gounod había impreso con el *Fausto* á la música francesa le hiciera meditar y decidirse después á seguir sus huellas, ó, como Adolfo Adam

indica, que Thomas, á pesar de todos sus esfuerzos, «no había logrado aún encontrar el tipo que resume y revela la manera de un compositor, y en el cual imprime el sello de su individualidad,» lo cierto es que guardó por espacio de seis años un silencio absoluto.

Durante ese tiempo viósele más de una vez, como dice un escritor que de él se ha ocupado, pasear á solas con su musa, completamente abstraído de cuanto le rodeaba, no admitiendo, sino en contados casos, la compañía de Berlioz, cuyas aficiones literarias corrían pareja con las suyas, y cuyo constante tema de conversación era el Dante ó Shakespeare, degenerando en disputa alguna vez la plática sobre quién traducía mejor y más fácilmente en una frase musical un pensamiento del gran poeta inglés, dándose el caso, á ser cierto lo que cuentan, de enardecerse hasta el punto de empezar á cantar y á gesticular, hasta que las carcajadas del círculo de curiosos que se había ido formando les hacía dar punto á su reyerta, y emprender más que á paso una retirada honrosa.

Fruto de sus meditaciones fué la partitura de *Mignon*, que por vez primera se cantó en París el 17 de Noviembre de 1866. Sin que yo me atreva á afirmar en absoluto que la heroína principal de la obra sea en ella tal como la ha juzgado un entendido escritor, la misma de Goethe, soñadora, temerosa, y más que temerosa, amedrentada, tratando de recobrar visiones de armonías casi borradas de su memoria, buscándolas ansiosa con la voz y, como en el poético cuadro de Scheffer, siguiéndolas con el dedo levantado, y con un gesto que parece demandar silencio para escuchar los ecos del pasado, es lo cierto que la ópera es la más acabada, la más perfecta de cuantas escribió Thomas, y la que con aplauso más unánime ha enaltecido su nombre.

Bien conocida de todos ó de la mayor parte de mis lectores, no hay para qué detenerse en apreciar su valor, y basta con consignar, como dato de la popularidad que

ha alcanzado, que hace dos años valió á su autor una ovación grandísima al presentarse en el teatro de la Opera Cómica, donde se daba la milésima representación de ella.

Dos años después, el culto que Ambrosio Thomas rendía á Shakespearé se tradujo en el *Hamlet*, que con perdón de los devotos del maestro, y sin regatear á la partitura ninguna de sus bellezas, no es, á mi juicio, como ellos creen, su obra maestra, por más que el asunto cuadrase más á sus aficiones literarias y al carácter tétrico y sombrío del maestro, que revelaba su «aspecto de pensador dominado de pesimismo,» como alguien le ha pintado. Tal vez el tono grave y austero que en toda la obra domina, y que en más de un caso llega á los linderos de la monotonía, contribuya á ello, lo cual no quita que haya corrido, como *Mignon*, con aplauso por todo el mundo musical, y sea una de las joyas de más valía de la corona del artista.

Después de esas dos obras, Thomas escribió una ópera, *Gilles et Gillotin*, en 1874; *Françoise di Rimini*, en 1882, y el baile *La Tempête*, en 1894, en las cuales la musa no le fué tan propicia, terminando con ellas su labor de compositor.

Apuntado queda que Thomas pertenecía á lo que podemos llamar genuína escuela francesa, hoy algo y más que algo degenerada. Ecléctico en su manera de ser y de pensar, siguió en un principio las huellas de Rossini; fué después diestro imitador de Auber y aun de Halevy, y más tarde no dudó en cambiar de rumbo, marchando por el camino iniciado por Gounod. Sin tener la inspiración de éste, ni alcanzar en las esferas del arte la elevada altura del autor del *Fausto*, ni menos imprimir como él á sus obras el sello de su personalidad, Ambrosio Thomas será siempre una figura respetable en la historia de la ópera francesa, y sus obras serán estudiadas como modelos de corrección, de delicadeza y de magistral conocimiento de la orquesta, hasta el punto de

decir un crítico que «en su exquisita y clarísima instrumentación, expresa el maestro cuanto quiere expresar, ya en la fuerza como en la dulzura, con tan precisa expresión, tan feliz acierto y tanto tacto, que cada instrumento ríe, llora ó canta, según el papel que le han confiado, sin separarse un momento del acento verdadero que el autor quiso tuviera, y exento por completo de exageraciones y de todo lo que pudiese aparecer como hinchazón de estilo y ampulosidad;» y que, conocedor de los timbres de cada instrumento y del carácter peculiar de ellos, ha conseguido por ese medio, y en esto ya me parece que hay alguna exageración, que pueda decirse que «no se ha escrito en un lenguaje más claro, en un estilo más puro y elevado, ni en términos más elocuentes, la indecible poesía de los sonidos, que como lo ha hecho el autor de *Mignon*.»

Heredero del sitial de Spontini en el Instituto de Francia, y de Auber en la dirección del Conservatorio de París, en uno y otro Thomas deja huellas indelebles de su paso, ya en trabajos literarios, ya en acertadísimas reformas en la primera escuela musical de Francia.

De aquí que por tantos motivos su muerte haya sido tan sentida, y tan grande el homenaje rendido á sus restos, que hoy yacen en el cementerio de Montmartre.

Ya hemos dicho, aunque á la ligera, los méritos del artista; en cuanto al hombre, cuanto se ha escrito de él puede condensarse en estas palabras de Blaze de Bury, que bien pueden considerarse como un verdadero retrato: «A primera vista, el autor de *Caïd* parece debiera ser uno de esos hombres que no tienen historia. Sobre Auber corren mil anécdotas, algunas de las cuales, verdaderas ó falsas, sirven de punto de apoyo para señalar al individuo. Con Ambrosio Thomas nada de eso sucede. Jamás ha hecho frases; no se le conocen aventuras, y si por sus obras la crítica se ha ocupado de él, en cambio su vida se escapa á la curiosidad y á las pesquisas de los cronistas. No se verán jamás en los periódicos cartas

suyas, comentarios personales, ni prefacios propios ó ajenos en sus publicaciones; nada de gestos ni pantomimas para mantener al público en expectación durante los entreactos. Ya en la Opera Cómica, ya en la Opera, ya en su despacho del Conservatorio, allí le encontraréis, y de esta manera es como ha conseguido alcanzar uno de los primeros lugares entre sus compatriotas y entre los hombres de su época.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 29 Febrero 1896.)

## CL

### EL SEPULCRO DE ESLAVA

Quando el Viernes Santo resonaban bajo las bóvedas de nuestra Catedral las hermosas y severas armonías que inspiraron á nuestros más célebres maestros del siglo xvi, el sencillo y conmovedor relato de la Pasión del Salvador del mundo y las sentidas palabras de la liturgia, no pudo menos de venir á mi memoria el recuerdo de otro músico insigne, honra del presente siglo, y digno sucesor en él de los Victoria, Morales, Comés, y tantos otros que á tan alto lugar elevaron el nombre de España en aquella centuria.

Clásico como aquéllos, Eslava, después de consagrar largas vigiliass en el riquísimo archivo de la Catedral hispalense al estudio de los tesoros musicales que allí se encierran, y dotado de espíritu profundamente religioso, emprendió con sus obras la restauración de la música sagrada; labor ardua y para la que se necesitaba una convicción firmísima y un profundo saber, dadas las corrientes de mal gusto que entonces imperaban con más fuerza aún que cuando en el siglo anterior el Padre Feijóo las denunciaba en su famoso discurso, conocido de todos cuantos del divino arte se ocupan.

Unir á la severidad y corrección de la frase armónica el encanto de la melodía; dar verdad, expresión y colorido á la composición, caracteres en que ya se distinguieron nuestros antiguos maestros de sus contempo-

ráneos, sin perder el clasicismo de la forma, he aquí lo que el egregio maestro se propuso y realizó á maravilla. Reseñada por mí, y en más de una ocasión, la labor de su vida y sus obras, no he de repetirlo aquí; pero, como elocuente prueba de mi aserto, basta que de las últimas cite la *Misa de Difuntos*; las *Lamentaciones*, de Semana Santa; la *Sequentia*, de la Misa de Resurrección; la antífona *Christus factus est*; la *Paráfrasis de la Cantiga XIV de Alonso el Sabio*; y los admirables *Misa y Motetes*, á voces solas, y su *Dies iræ*, á fabordón, que, á mi juicio, superan á todo cuanto escribió, y pueden ponerse en parangón, sin desmerecer en nada, ciertamente, con los mejores modelos de los grandes genios del arte religioso español; obras que por sí solas son títulos más que sobrados para adquirir gran renombre, y que, al decir de autoridad tan respetable como la del sabio belga Van Elewyc, «se distinguen por la unción, la sencillez, la verdadera grandeza, la buena originalidad de la frase melódica, la armonía, el ritmo, y, en fin, algunas por el color sinfónico, moderado siempre por una bien entendida sobriedad, nutrida en las verdaderas tradiciones clásicas, y en las cuales los artistas, y aun los que no lo son, reconocen el carácter verdaderamente religioso de que están impregnadas, y las proclaman como verdaderos modelos en su género.»

No era, sin embargo, éste el solo motivo por el que mi memoria evocaba el nombre de mi ilustre é inolvidable maestro: había, además, uno, si cabe, más inmediatamente relacionado con tan solemne momento, y otro que, aunque de índole bien diversa, no por eso pesaba menos en mi ánimo en aquellos días.

Entre los títulos que enaltecieron á Eslava y hacen hoy respetable su memoria, no fué el menor, ciertamente, ser admirador entusiasta de nuestras pasadas grandezas artísticas, y el primero en nuestros días que, á costa de no pocos dispendios y fatigas, se dedicó á desenterrar del polvo de los archivos de las catedrales españolas,

donde yacían de todo punto desconocidos y olvidados, los ricos tesoros de la antigua música religiosa. Él fué, pues, el iniciador de los trabajos que después con perseverante afán emprendió el sabio é inolvidable Barbieri, y, sobre todo, otro musicólogo tan modesto como de innegable valer, el Sr. Pedrell, cuya *Hispaniæ Scholæ Musica Sacra*, de que fué precursora la *Lira Sacro-Hispana* del maestro navarro, es hoy objeto de profundo estudio y de admiración, más aún, forzoso es decirlo, de los extraños que de los propios. En la resurrección, que tal podemos llamarla, de algunas de las composiciones que, en cumplimiento de los fines de su instituto, hizo oír el Viernes Santo en la Catedral madrileña la Asociación fundada por el M. Rdo. Arzobispo-Obispo de esta diócesis para la reforma de la música sagrada, y en la acertada manera con que fueron interpretadas, natural era que se recordase al que puso la primera piedra para ello y tanto se desveló por recabar para su patria la gloria que la ignorancia y un descuido imperdonables habían hecho borrar de todo punto.

Ya he apuntado que á estas consideraciones se agregaba otra que casi me preocupaba más, si cabe, que las anteriores, toda vez que era del momento y realizaba un bello ideal que yo creía muy lejos de conseguir. En uno de los días próximos al que la Iglesia dedica á la conmemoración de los difuntos, apareció en la prensa madrileña un suelto anunciando que el estado ruinoso en que se encontraba el cementerio de la Patriarcal de esta corte, había obligado á la autoridad á impedir su entrada en el mismo. Tal aviso, que los menos, ó sean los que allí tienen los restos de seres queridos, leerían con sentimiento, y para los más pasaría punto menos que inadvertido, confieso que me causó honda pena.

En aquel campo-santo yace el cadáver de Eslava, cuya traslación á lugar más adecuado y seguro había pedido yo en ocasión solemne, logrando que mi idea fuese en el momento acogida con calor, pero calor que pasó pronto,

relegándose en breve tiempo al olvido. Así es que, al saber que se negaba la entrada en aquel sagrado recinto, y sobre todo la causa que lo motivaba, no pude menos de creer próximos á realizarse los pronósticos que para más lejano plazo había hecho, y casi ví revueltos ya entre los escombros de las derruidas sepulturas los huesos del hombre á quien en vida profesé tanto cariño, y cuya memoria guardo con religioso respeto.

Pero mi disgusto se trocó, andando el tiempo, en verdadera alegría, cuando un navarro de corazón, de la raza de los verdaderos artistas, compositor distinguido y amante como pocos de las glorias de su país, el maestro Larregla, á quien yo había hecho partícipe de mi pensamiento, el cual me había prometido secundar, vino á darme la grata nueva de que sus gestiones habían dado el resultado apetecido, y que la Diputación de Navarra había acogido con entusiasmo la idea de llevar allí los restos mortales del insigne maestro, á quien miraba como uno de los hijos más preclaros de su país.

Y á la verdad, no podía menos de suceder así en aquella hidalga tierra. Una vida como la de Eslava, consagrada al arte religioso y á su regeneración en nuestra patria, que hacía ocupase el lugar que ocupaba en el corazón de sus compatriotas, era merecedora de un testimonio elocuente que enseñara á los venideros el cariño, la estima y el respeto en que sus contemporáneos le tuvieron. Y si bien á su muerte, sentida como pocas, aparte de otras manifestaciones de verdadero duelo, Madrid y Pamplona honraron con su nombre una de sus calles; Sevilla, que ya había dado esta prueba de afecto al antiguo Maestro de capilla de su Catedral la última vez que la había visitado, hizo colocar una lápida conmemorativa en el antiguo Colegio de Seises, morada de aquél mientras disfrutó la prebenda de la Iglesia hispalense; y la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en más recientes tiempos, colocó otra lápida en la casa donde en esta corte el sabio maestro entregó su alma al Cria-

dor, faltaba una demostración aún más grande, que coronase las que acabo de mencionar, y ésta va á darla Navarra:

Esta nobilísima provincia va á recabar los restos de Eslava, y los navarros, amantes de sus glorias, acudirán con su óbolo, si necesario fuere, á costear el monumento modesto y severo, cual conviene al carácter de aquel hombre insigne, que guarde para siempre sus cenizas.

Así lo han hecho otras naciones con los grandes hombres del divino arte, y España no había de ser menos. Beethoven descansa en el cementerio de Währingf: una sencilla pirámide que domina la alegre campiña que tanto recorrió en vida, y sin más inscripción que su nombre, revela al curioso dónde están los restos del autor de la *Sinfonía pastoral*; Hændel, el Milton de la música, reposa en la abadía de Westminster, al lado de los grandes hombres de Inglaterra; los restos de Pergolesse y Paisiello yacen en suntuosos sepulcros; Catania colocaba años há, en ostentoso monumento, el cadáver del dulcísimo cantor de la *Norma* y de la *Sonámbula*, realizando el voto que hiciera de que Bellini durmiera el sueño eterno sobre la tierra que le vió nacer; en San Pedro de Roma yace Palestrina, y en una de las capillas de la Catedral de Sevilla reposa el gran Francisco Guerrero. Ahora bien: por el impulso patriótico de los navarros, los restos de Eslava saldrán del humilde y prosáico nicho donde yacen, y serán depositados bajo las góticas bóvedas del claustro, debido en gran parte á la piedad del insigne Obispo Barbazán, en la Catedral de Pamplona, á la vista del pueblecillo donde vió la luz primera, donde se inició en el divino arte, siendo infante ó cantorcillo de la iglesia, y al lado del doctor eximio Arlés; de Frago, el doctor de la Sorbona, maestro de San Ignacio y de San Francisco Javier; del Obispo Sánchez de Asyain, y de tantos otros grandes hombres de Navarra que duermen allí el sueño eterno. Y entonces, lle-

nos de orgullo, al enseñar su sepultura, podrán decir los navarros: «Así honra Navarra entera á los hijos de sus montañas que con su talento y su virtud le han dado gloria.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Abril 1896.)

## CLI

### EL BUQUE FANTASMA, de Wagner.

Ausente de la coronada villa durante algún tiempo, no han de extrañar los lectores de *La Ilustración* que tienen la paciencia de leer mis crónicas musicales el que éstas no hayan comenzado, siguiendo añeja costumbre, al abrir sus puertas el Teatro Real, ni menos ha de chocarles que, al reanudar mis tareas, comenzando por una revista retrospectiva de cuanto allí ha pasado desde los comienzos de la temporada teatral, tenga, en cierta clase de apreciaciones, de las que procuraré ser muy parco, que atenerme en gran parte á informes que creo fidedignos, ya que como testigo presencial poco pueda ser lo que tenga que referir.

La nueva empresa que á su cargo tiene el regio coliseo anunció desde luego que comenzaría la campaña con *El Buque fantasma*, de Wagner, y sabido es que cumplió su oferta, no sin que antes se hicieran los más felices augurios sobre la aparición de esta obra de los primeros tiempos del maestro de Bayreuth; augurios de los que, á fuer de hombre honrado, debo declarar que, conociéndola, no participé nunca, y que la verdad exige decir que no se realizaron.

Wagner, después de escribir en Riga, donde se hallaba de director de orquesta, el libro del *Rienzi* y gran parte de su música, de todo lo cual renegó después, declarando que había hecho aquella obra apremiado por la necesidad; Wagner, repito, antes de trasladarse á París, donde había de sufrir los rigores de una suerte adversa,

fué víctima de un terrible naufragio, echando el mar el buque que le conducía, y después de mil penalidades que pasaron los tripulantes, á las costas de Noruega. La impresión que le produjo aquella tempestad, en que estuvo á punto de perecer, y el relato que durante la navegación le hicieron los marineros de la leyenda del buque fantasma, hicieron germinar en su mente la idea de escribir una ópera sobre tan dramático asunto.

Una vez ya en París, escribió el libro, y animado por la recomendación que en favor suyo había hecho Meyerbeer á Leon Pillet, que por entonces regía los destinos de la Grande Ópera, le presentó á éste, quien después de decirle, por lo que hacía á representar dicha ópera ó cualquiera otra que compusiera, *mutatis mutandis*, lo que aquel director de orquesta, tan magistralmente pintado por Ventura de la Vega en *El estreno de una artista*, á la *prima donna*:

Dentro de cuatro ó seis años,  
Vuélvase usted por aquí...

creyó cumplir con el maestro berlinés ofreciendo á Wagner quinientos francos por el poema para que lo versificara Pablo Foucher y lo pusiera en música Dietsch; oferta que aquél aceptó movido por la misma dura ley que le había obligado á escribir el *Rienzi*, reservándose tan sólo el derecho de propiedad en Alemania.

Wagner quedó vengado al poco tiempo de aquel convenio que tanto le ofendía como artista, pues la ópera de Dietsch no gustó ni poco ni mucho; y entonces se retiró á Meudon, alojándose en casa de un viejo legitimista, á quien más de una vez hizo salir de sus casillas en las discusiones políticas que entablaban, y allí versificó en alemán el libro de *El Buque fantasma*, y, según él mismo declara en su autobiografía, escribió la música en siete semanas.

La leyenda del marino maldito es la historia de un in-

domable y feroz capitán de barco que por haber desafiado la cólera celeste, jurando atravesar un estrecho á pesar de las olas, de la tempestad y del mismo Dios, se vió condenado á vagar errante por los mares por toda una eternidad. Impresionado por esta historia y por la lectura de un escrito de Heine, en que cuenta un drama que sobre tal asunto había visto en Amsterdam, de tal modo se preocupó, que escribía á Listz desde Zurich: «Ese héroe sombrío (el holandés maldito) no se separa de mi pensamiento. A todo momento oigo la frase «¡Ah, si tú pudieras encontrar, pálido marino, aquélla que tú buscas!» Y en esta disposición de ánimo escribió el drama, cuya síntesis es como el mismo Wagner dice, y ninguna mejor explicación que copiar sus palabras: «el deseo de reposo que se hace sentir en medio de las tormentas de la vida.» Y después de recordar á Ulises vagando por los mares, y al Judío errante condenado á una existencia sin fin ni descanso alguno, y de afirmar que el marino maldito es la fusión de ambos tipos, añade: «El navegante holandés, condenado por el diablo (de que son símbolos las olas y el viento) á andar errante eternamente, no ve el fin de sus sufrimientos sino en la muerte; y este fin, que anhela, sólo puede alcanzarlo por el sacrificio heróico de una mujer que quiera unir su suerte á la de él.»

Y he aquí, en pocas palabras, condensado el drama, del cual Listz ha dicho que, después de Byron, jamás un fantasma tal se había aparecido en noche más oscura; drama que tal vez, con mejor acuerdo, pensó primero Wagner que tuviera un solo acto, y bosquejados, al propio tiempo, los dos personajes de él, una vez que los demás que intervienen en la acción son harto secundarios y de muy relativa importancia. Así lo han entendido la mayor parte de los que han analizado esta bella concepción dramática, la más sencilla de cuantas Wagner imaginó. Al estudiarla, el escritor que más ha ahondado la labor poética de aquél, dice, con razón sobrada, que todo

el interés de *El Buque fantasma* se reconcentra en el holandés y en Senta, y que un sentimiento único, el amor de ésta á aquél, es el alma de todo el drama y su desenlace. El amor de Senta, dice el mismo á quien aludo, es todo piedad, todo caridad, y exaltado, no sólo hasta convertirse en una idea fija, sino hasta llegar al delirio y al sacrificio. Su abnegación, exenta de todo interés que pudiera hacerla menos admirable de lo que en realidad es, se convierte en un deber imperioso, como sus mismas palabras lo declaran, y sobre todas las reglas del común sentir se convierte en una tan verdadera como heroica locura, para salvar á un hombre misterioso cuya existencia niegan algunos, temen muchos, y para todos es el maldito de los mares, esclavo y juguete del demonio. Y al lado de tan hermosa y simpática figura está la del holandés, viva encarnación de un continuado tormento, el hombre sobre el cual la fatalidad pesa de una manera implacable, y cuya única esperanza es el amor compasivo de una mujer que se apiada de su suerte, amor que siglo tras siglo ha buscado en vano, y que, encontrado, no cree en él, hasta ver á Senta precipitarse en los abismos del mar para salvarle.

Pero si drama tan sentido como hermoso merece elogios sin cuento, no cabe decir otro tanto de la música, que, ciertamente, no está ni con mucho á la altura del poema. Escrita bajo la influencia de las obras de Weber, hasta el punto de que no ha faltado quien dijera que así como el *Freyschütz* es la leyenda del bosque, *El Buque fantasma* es la del Océano, resiéntese de la precipitación con que fué escrita, y es en gran manera desigual, siendo mucho más lo mediano y poco ó nada inspirado que lo bueno, digan lo que quieran aquéllos que no pueden aceptar nada malo en el maestro de Bayreuth, quien, entre paréntesis, se permitió en más de un caso seguir demasiado fielmente las huellas de Meyerbeer, á quien los ultrawagneristas miran con tan alto como ridículo desprecio.

Así, al lado de la sinfonía, que por su estructura, por el procedimiento de intercalar diestramente pequeños fragmentos de la ópera, por la riqueza de colorido, trae á la memoria el autor de *Oberon*, cuyas obras en tan alta estima tenía Wagner, y que por estas cualidades y por la riqueza de instrumentación y vigor con que está escrita, es una página de primer orden; la sentida y original *balada* de Senta, fuente de la que nacen los principales motivos musicales de la ópera, y el delicioso coro de hilanderas con que comienza el acto segundo, que es una verdadera joya, hay trozos de valor harto dudoso en que Wagner se muestra apegado á las viejas fórmulas y al antiguo patrón de las óperas italianas, y en que abusa en tal manera de los trémolos y de la uniformidad de compás, que produce en el oyente cansancio y fatiga, cuando no tedio y aburrimiento.

No es de extrañar, por tanto, el que, habiendo enviado la partitura, una vez terminada, á Leipsick, Berlín y Munich, las respuestas que recibiera no fueran satisfactorias. Los teatros de las dos primeras ciudades se excusaron, con especiosos pretextos, de poner la obra en escena, siendo más franco el director del de la ciudad bávara, Kustner, quien respondió que aquélla no convenía al gusto de los alemanes, valiéndole el que Wagner le replicara: «Yo creía, por el contrario, que mi obra sólo podía convenir á Alemania, una vez que toca á cuerdas que sólo resuenan en el corazón de los alemanes.» A pesar de esto, en Dresde, donde al fin se puso en escena *El Buque fantasma*, y el *Rienzi* había sido aplaudido y puesto por las nubes, no gustó, sucediendo lo propio en Berlín, donde por mediación de Meyerbeer se representó al cabo, pero sólo dos veces, porque el público no quiso más.

Sin embargo, la mala estrella con que había nacido la ópera fué disipándose. El viejo Spohr, á lo que cuentan, quedó tan encantado de ella cuando la oyó, que la hizo representar, con buen éxito, en el teatro de Cassel, del

que era director, escribiendo á Wagner una carta llena de elogios y animándole á perseverar en el camino que con ella había emprendido; en Riga, no mucho después, fué acogida con gran entusiasmo; y, por último, Schumann, en el periódico que por entonces escribía, publicó un artículo en que saludaba á la nueva obra «como una señal de esperanza de que el genio alemán, perdido en el mar de la música extranjera, sería libertado y encontraría su verdadero hogar.»

De entonces acá, *El Buque fantasma* ha figurado como obra de repertorio en los teatros de Alemania. Aquí, á pesar de que al presente, y de algún tiempo á esta parte, estamos en pleno entusiasmo wagnerista, el pabellón no ha cubierto la mercancía, y la ópera ha sido apreciada en su justo valor; es decir, ha tenido un *succès d'estime*, que yo traduciría por fracaso, debido al mérito muy relativo, como he apuntado, de gran parte de ella, y hasta por la manera bastante modesta como se ha puesto en escena.

Me he entretenido, tal vez más de lo que debiera, en hablar de la ópera wagneriana; pero bien merece excusa si se tiene en cuenta, ya mi antigua manía de recordar historias de los tiempos que pasaron, ya que, siendo la única obra nueva presentada en el regio coliseo, natural era que fuese el principal asunto de este artículo. Esto aparte de que, para contar otras tristuras, más valía callarse. Porque, á la verdad, salvo *El Buque fantasma*, que para los más tenía el atractivo de lo nuevo, y salvo *El Barbero de Sevilla*, en el que, según mi informe, más y más merecidos aplausos alcanzaron los que intervinieron en la indumentaria, y los escenógrafos por las excelentes decoraciones que pintaron (aunque con no gran propiedad alguna de ellas), que los artistas encargados de interpretar la siempre bella y siempre nueva ópera rossiniana; de las demás, ó sean la *Manon*, de Massenet; *Los Hugonotes*, *El Profeta*, *Dinorah*, *El Trovador* y aun *Cavalleria rusticana*, un prudente silencio expresa-

rá mucho más que cuanto yo pudiera decir, aparte de que es caritativo no añadir aflicción á la afligida.

Y que debe estarlo la empresa del Teatro Real no es dudoso, una vez que no es posible que vea con buenos ojos la manera con que la mayoría de las obras presentadas han sido acogidas, no sin razón, por el público, y el retraimiento de éste de un espectáculo que antes constituía uno de sus mayores goces; retraimiento del cual, si bien entran por mucho causas tristísimas que todos lamentamos, también contribuye á él el escaso ó ningún atractivo que, artísticamente hablando, ofrece el teatro. Hoy todo el mundo que allí acude está saturado de las obras que se oyen, y lo que es peor, conserva recuerdos de cómo se interpretaron antes, de modo harto diferente que ahora; las óperas italianas, en su gran mayoría, han caído en desuso, tanto porque el gusto hacia ellas, con razón ó no, lo cual no es del caso tratar ahora, ha decaído, como porque no hay artistas, verdaderos artistas, *rara avis* en los presentes tiempos, que las sepan cantar; y todo ello hace necesario acudir á un nuevo repertorio, como se observa en Francia, en Alemania y en la misma Rusia. Buenas ó medianas, que de todo hay, las obras de Gounod, de Bizet, de Delibes, de Saint-Saens y de Massenet se cantan en todos los teatros del extranjero; y al lado de ellas, las de Beethoven, Mozart, Gluck y Weber, constituyendo un todo artístico, para todos los gustos, capaz de satisfacer al más exigente. Y para ello no es necesario acudir á esos artistas de primer orden, cuyas ridículas y exageradas pretensiones sólo tienen eco fuera de su país, sino formando cuadros de compañía de artistas aceptables que cumplan bien, procurando una igual interpretación de las obras musicales, y haciendo que éstas se pongan en escena, no de la manera mezquina, y, por lo común, extraña á toda verdad histórica, que es tradicional es nuestro coliseo, sino cual cumple á un teatro de primer orden, como es el Real.

Y de no hacerse así, el retraimiento que he apuntado corre grave riesgo de convertirse en un aislamiento que será de lamentar.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Enero 1897.)

## CLII

### SANSÓN Y DALILA

(ópera de Saint-Saens)

Al dar cuenta Berlioz á Humberto Ferrand, en carta íntima y confidencial, del resultado del concurso abierto en 1867 para la composición de una cantata con motivo de la Exposición Universal de París, le decía: «Después de haber oído en los días anteriores ciento cuatro obras, hoy he tenido el gran placer de ver premiada, por unanimidad, la de mi amigo, el joven Camilo Saint-Saens, *uno de los más grandes músicos de nuestra época.*»

Este juicio, formado por crítico tan severo y descontentadizo como el que acabo de nombrar, del laureado compositor de *Las bodas de Prometeo*, la generación posterior á aquél lo ha confirmado plenamente, y hoy, con sobrados motivos para ello, se mira á Saint-Saens como artista de altísima valía, maestro consumado, y uno de los compositores de mérito más real y positivo entre los que se cuentan en la segunda mitad de esta centuria. De fecunda inspiración, de gran talento y saber, y dotado de la prodigiosa memoria que asombraba á Hans de Bulow, al verle, en las conversaciones que con él tenía sobre arte, reducir al piano, con asombrosa facilidad y exactitud, ya las más difíciles sinfonías de Schumann, como los trozos más intrincados de las últimas partituras wagnerianas, para Saint-Saens, como el mismo Bulow añadía, «no hay monumento del arte músico, de cualquier época y cualquier país que sea, el cual

no conozca á fondo;» y tan compenetrado está de todas las obras de los más grandes maestros, que Gounod afirmaba, en un artículo que publicó la *Nouvelle Revue*, que «si quisiera podría escribir, y escribir bien, una composición á lo Rossini, á lo Weber, á lo Schumann ó á lo Wagner,» sin que el afirmar lo fácil que le era asimilarse los caracteres más salientes de tales maestros quisiera decir que carecía de inventiva propia; antes al contrario, una vez que «el medio más seguro para no imitar compositor alguno es conocerlos todos á fondo,» añadía el renombrado autor del *Fausto*.

Fruto de tan esclarecido ingenio es el drama bíblico *Sansón y Dalila*, que, al decir del mismo Hans de Bulow y de la mayor parte de los que sobre él han escrito, es su obra capital. Antes de entrar en su examen, bueno será hacer observar, como lo ha hecho un entendido amigo mío en un bien pensado artículo, escrito en estos días á propósito de dicho drama, el calvario recorrido por su autor con obra de tanto mérito, lo cual puede servir de consuelo á aquéllos de nuestros compositores que ven un día y otro cerradas todas las puertas de donde podrían dar muestras de su talento y saber.

Ni la fama que Saint-Saens tenía adquirida, no sólo como gran pianista y como digno heredero de Lefebvre-Vely en el órgano de la iglesia de la Magdaléna de París, sino como compositor clásico, le valieron para que la partitura del *Sansón y Dalila* fuese admitida en el teatro. Comenzada á escribir antes de estallar la guerra de 1870 entre Francia y Alemania, y terminada después de concluir aquélla, Saint-Saens hubo de contentarse forzosamente con hacer oír en distintas ocasiones diferentes trozos de su obra. Así se vió que primero en su misma casa hizo un ensayo del segundo acto, ayudándole en su empresa la compositora Augusta Holmés, Regnault y Busines; que más tarde, en 1874, se repitió el mismo acto en la propiedad que en Croisic tenía Mme. Viardot, á quien dedicó la obra, interpretando esta artista el papel

de Dalila; que luego, en el concierto dado el Viernes Santo de 1875 en el Châtelet, se oyó entera en forma de oratorio, y que hasta el 2 de Diciembre de 1877 no apareció en el teatro, representándose, traducido el libro al alemán por Ricardo Pohl, y dirigida por el compositor Eduardo Lassen, en el de Weimar, gracias á la protección de Listz. Desde entonces, el drama bíblico, que así lo califica su autor, recorrió los principales escenarios de Alemania, siempre con gran éxito; se cantó, dirigido por el mismo Saint-Saens, en uno de los conciertos de la Sociedad *La Grande Harmonia*, de Bruselas; el tercer acto, así como otros trozos de la obra, figuraron desde 1880 en los programas de los conciertos Colonna, y hasta 1889 en Rouen, y al siguiente en el Teatro Lírico de París, no apareció en la escena francesa, es decir, á los doce años de ser conocido y aplaudido en toda la Alemania.

Poco puede decirse, y no todo bueno, á la verdad, del libro, obra y fábrica de Fernando Lemaire, con ayuda del mismo Saint-Saens; libro que en realidad no tiene otra defensa que la de que se trata más bien de un oratorio que de un drama propiamente dicho, basado en los últimos episodios de la vida de aquel famoso duodécimo juez de Israel, cuyos memorables hechos relatan los libros santos, y al cual la traición de Dalila redujo á la esclavitud más afrentosa, de la que se vengó derribando el templo en que se hallaban congregados sus enemigos los filisteos. Así se explica el que no haya una acción propiamente dicha que interese al espectador; que, como observa un escritor de los varios que han analizado esta obra, en el primer acto haya cambios imposibles de razonar en un drama, como son el que los hebreos, después de rebelarse, excitados por Sansón, y de matar éste al sátrapa de Gaza, presencién tranquilamente, y sin que nadie á su vez les diga una palabra, la danza voluptuosa de las sacerdotisas de Dagón, y miren con la mayor sangre fría (hecha excepción de un viejo que ejerce cerca de

Sansón parecidos buenos oficios á los de Alice con Roberto) los seductores halagos de Dalila á Sansón, y aun el que la figura de aquélla no sea la que nos pintan las Sagradas Escrituras, sino la de una mujer á quien no el oro filisteo, sus malas artes y peores instintos, sino el fanatismo religioso y el deseo de vengar las ofensas hechas á su dios, llevan á engañar miserablemente al hombre que la había entregado su corazón y era el más temido por los filisteos.

Pero todas esas flaquezas del libro encuentran amplia compensación en la belleza y marcado clasicismo de la partitura, en la que Saint Saens se muestra aún más que inspirado autor, y sin duda lo es á veces, como profundo maestro en todos los diversos ramos de la composición, creando una obra, como se ha dicho, de magistral arquitectura, y la de más valer de cuantas han brotado de su fecunda pluma con destino al teatro. El relato que á vuela-pluma he de hacer de ella, demostrará á mis lectores que semejante juicio nada tiene de aventurado.

El primer acto, el más hermoso y completo de toda la obra, que trae á la memoria los nombres de Bach y de Händel, por el constante empleo de las masas corales y el sabor arcaico de ciertos cantos religiosos, comienza por un preludeo grave y sentido de la orquesta, al que se unen los lamentos de los hebreos llorando su infortunio é implorando la misericordia del cielo. A este coro, una vez levantado el telón, síguese otro en estilo fugado, de sabor marcadamente clásico y magistralmente armonizado, concluído el cual, aparece Sansón en la escena. Su vigoroso recitado, y el diálogo que mantiene con los israelitas reanimando el atribulado espíritu de éstos, hacen ver desde luego, como ha hecho observar el distinguido crítico de la *Revista de Ambos Mundos*, al gigante de la Biblia y al atleta divino; terminando la escena con una plegaria grandiosa, en la que el pueblo hebreo, inspirado y enardecido por aquél, pide al Dios de las batallas ánimo y fuerzas para sacudir el yugo que les oprime. Sus

cantos se ven interrumpidos con la llegada de Abimelech, sátrapa de Gaza, quien no vacila en vejarles é insultarles; trozo musical éste, como el himno que le sigue, entonado por Sansón y repetido por sus hermanos (y que tiene no pocos puntos de semejanza, aun en la manera como está instrumentado, con el del *Profeta*, de Meyerbeer), en donde la inspiración del maestro decae á no dudar, pero que bien pronto se levanta á envidiable altura, tanto en el coro de viejos dando gracias al cielo por haberles librado del tirano Abimelech, á quien Sansón había dado muerte, salmodia escrita en la tonalidad del canto llano, como en el delicioso bailable de las sacerdotisas de Dagón, lleno de encanto y gracia y deliciosamente instrumentado, y, sobre todo, en la apasionada y poética escena en que Dalila tiende las redes para aprisionar en sus traidores lazos al temible hebreo, en los que al fin cae éste fascinado por ella; digno y bellísimo coronamiento del acto.

Comienza el segundo, más dramático y más apropiado á la escena que el anterior, por un preludeo original ejecutado por la orquesta, en el que á las claras se ve la diestra mano del autor de *La Danse macabre* y *Le Ruet d'Omphale*, y su talento especial para la música descriptiva. Terminado, aparece Dalila en el valle de Soret, donde vive, engalanada con sus mejores atavíos y en espera de Sansón. En el aria que canta, y cuya estructura presumió, no sin razón, Pougín había de escandalizar á los ultrawagneristas, por el *ritorno all'antico* que demuestra, la susodicha hembra hace ver el odio y sed de venganza que anida en su pecho, y toda la perfidia de que es capaz aquel taimado corazón; odio y perfidia que, si cabe, se hacen aún más ostensibles en el duo entre ella y el gran sacerdote de Dagón, duo que á sus no cortas dimensiones reúne el ser uno de los trozos de menor importancia del drama que á la ligera analizo. Pero, en cambio, el que sigue entre Sansón y Dalila es, tal vez, el trozo musical en que á más altura se eleva la inspiración.

dramática de Saint-Saens, y la joya de más valía de toda la partitura, á pesar de sus excesivas proporciones y de que la situación, como se ha hecho notar, tenga no pocos puntos de contacto con el de Elsa y Lohengrin, una vez que en él todos los esfuerzos, las caricias y los halagos de Dalila no tienen otro objetivo sino arrancar á Sansón el secreto de su fuerza invencible. Lleno de pasión, pín-tanse en él de mano maestra, así las seducciones de la traidora amante, como la lucha que se entabla en el pe-cho de Sansón entre el cariño que la profesa y su deber, siendo de notar, sobre todo, la hermosa y sentida can-tinela

*Rispondi a miei deliri,*

que dice Dalila y repite luego su amante, acompañada por una delicadísima instrumentación, y la tempestad con que termina, y parece indicar la cólera del cielo al ver al héroe de los hebreos sucumbir al yugo amoroso de la traidora sacerdotisa.

En el tercer acto, Sansón, cortada su larga cabelle-ra, privado de la vista y reducido á la esclavitud, apare-ce dando vueltas á un molino. Nada más sentido que aquel canto, doliéndose de sus pasadas flaquezas, que á tan vil condición le han reducido, implorando de Dios el per-dón y revelando las angustias de su alma lacerada, más aún que por sus propias desdichas, por los gritos de sus hermanos los hebreos, que, esclavos como él, le acusan de ser la causa de todos los males que sobre ellos han caído. Página bellísima, impregnada de dolor, y en que el músico ha pintado con diestra y sobria manera el triste cuadro que ideó el poeta.

Cambia la escena, y el contraste no puede ser más grande. A la lúgubre estancia del molino, alumbrado tan sólo por un rayo de luna, sucédese el templo de Dagón, maravilloso conjunto de riqueza y magnificencia, deco-ración, por cierto, que merece el sincero elogio que ha

prodigado á sus autores Busato y Amalio uno de nuestros más eruditos arqueólogos, y por la cual uno mi caluroso aplauso á los muchos y merecidos que aquéllos han recibido. Allí aparece el Gran Sacerdote rodeado de la flor y nata de los filisteos; Dalila en medio de sus compañeras las sacerdotisas, coronadas de flores; y el pueblo todo congregado á la fiesta, el cual canta un coro dulcísimo, sobria y elegantemente acompañado por la orquesta, al que suceden las danzas tan conocidas y aplaudidas por nuestro público en las sesiones de la *Sociedad de Conciertos*; trozos musicales de verdadera elegancia, modelo de instrumentación y de sabor eminentemente francés, salvo el mejor, en *la menor*, el cual por rara casualidad he sabido, y como me lo contaron lo cuento, que es genuinamente español, de nuestras Provincias Vascongadas, y de Motrico, donde, según Saint-Saens confesó á sus amigos, lo había oído cantar á una nodriza que trataba de adormecer al niño que tenía en sus brazos. A aquélla más orgía que fiesta religiosa, hacen traer á Sansón para ser objeto de la befa del Gran Sacerdote; de Dalila, que se complace en mostrarle su falsía y el móvil de sus caricias, recordando la orquesta las frases más vehementes y apasionadas del gran duo de amor del acto segundo, y del pueblo todo, que hace escarnio de aquél cuyo nombre solo antes le hacía temblar; escena toda ella que en su forma y detalles nada tiene del modernismo que hoy lo invade todo, y ya empezaba, aun cuando no con tanta fuerza, cuando Saint-Saens escribió su drama. Mudo de dolor y de vergüenza, Sansón sufre aquellas humillaciones, y oye el canto de la libación, que entonan, en canon, Dalila y el Gran Sacerdote, trozo archiclásico que, sin perder su forma, se convierte con la intervención del coro en una especie de himno de sabor arcáico, en que la orquesta pinta la exaltación cada vez mayor de aquel pueblo al ver abatido y humillado el antes temido israelita. Entonces Sansón, en una corta plegaria, pide á Dios le devuelva sus perdidas fuerzas;

se hace llevar, por el niño que le conduce, á uno de los pilares que sostienen el templo, y, derribándole, se derrumba aquél, pereciendo cuantos en él se hallaban.

Tal es el drama bíblico de Saint-Saens y la impresión que produce. A su aparición, no faltó quien creyera ver en su autor un creyente de las doctrinas wagnerianas, «tanto por la manera de comprender la ópera y de caracterizar los personajes, como por los motivos típicos que los muestran al auditorio, apareciéndose ó alejándose con ellos, ó bien evocando su recuerdo la orquesta, cuando al caso conviniera;» y Clément, en su *Diccionario lírico*, dominado sin duda por esa idea, trató duramente á la obra y al compositor, acusando á éste de falta absoluta de originalidad y exagerado modernismo, diciéndole, entre otras lindezas, que en algunos trozos había empleado, casi puede decirse con premeditación y alevosía, el intervalo de tritono, que nuestros antiguos llamaban *Diabolus in musica*, intervalo que «la pedantería ha puesto en moda para dar un pretendido sabor arcaico á sus producciones, y que si á algunos agrada, es porque para ellos lo bello es lo feo.» Pero un estudio más detenido y más desapasionado también del drama ha hecho ver lo injusto de tales ataques y lo infundado de semejantes opiniones.

Cierto es que Saint-Saens, como él mismo confiesa en su curioso libro *Harmonía y Melodía*, ha estudiado á Wagner, como de ello se gloria, aprovechando de su escuela lo que de ella le parecía bueno; pero no lo es menos que se ha cuidado bien de declarar que «ni había sido, ni era, ni sería jamás wagnerista,» y esa confesión de fe musical la ha demostrado en sus obras. Aleccionado, como ya he dicho, por los grandes maestros del arte, saturado de sus obras, eminente clásico, conocedor de todos los adelantos y evoluciones del arte, aceptando de ellos lo que creía bueno y apartándose de lo que miraba y mira como extraviados derroteros, Saint-Saens es, como ha dicho un distinguido académico en el artículo

á que antes he aludido, una poderosa personalidad musical; es un compositor de la escuela francesa, digno representante de sus tradiciones y sus glorias. Las melodías del *Sansón y Dalila*, originales unas, vestidas otras con tan brillante ropaje que encubre la menor inventiva de ellas, están claramente delineadas y se destacan en primera línea; los trozos musicales están perfectamente definidos; la armonía es rica, correcta y bien entendida; el *leitmotive*, caballo de batalla de los ultrawagneristas, si alguna vez aparece, es en la forma sobria que ya lo usaba Meyerbeer en sus tiempos; y la instrumentación, verdadero modelo digno de estudio, sembrada de infinitos detalles que revelan tanto saber como buen gusto, jamás invade el campo que á las voces pertenece de hecho y de derecho.

No me atrevería yo á decir, por benévolo que quisiera ser, que la obra de que hablo haya tenido en su conjunto la esmerada interpretación que de desear fuera y se merecía; pero justo será consignar que la Srta. Salvador ha demostrado su talento artístico representando y cantando discretamente el papel de Dalila, ganándose con ello los aplausos del público; que mayores y más merecidos los ha alcanzado el tenor Garulli, al caracterizar con gran arte la hermosa figura del hércules bíblico, declamando y cantando con tanta inteligencia como verdadero *amore*; y que, en cuanto á los demás, se ha visto más buena voluntad que otras cosas que pudieran influir de mejor manera y con mejores resultados al realce de la obra, mereciendo plácemes los coros, y sobre todo la orquesta, que ha puesto de relieve, con la maestría que le es notoria, las bellezas de instrumentación que encierra la partitura.

La cuestión de indumentaria, según dicen los que de ello entienden, aparte de Sansón, el cual aparece vestido con gran propiedad, deja bastante que desear, no tanto por el lujo, cuanto por lo que la Arqueología enseña en la materia; y en cuanto á las decoraciones, con placer debo

consignar que han sido ganados en buena lid los aplausos tributados á los Sres. Busato y Amalio, tanto por la verdad de sus cuadros, como por lo artístico y magistralmente pintado de ellos.

Y he aquí cuanto, por el pronto, se me ofrecía decir á los lectores de *La Ilustración* sobre el *Sansón y Dalila*, afortunado paréntesis en la vida lánguida que viene arrastrando el Teatro Real.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Febrero 1897.)

## CLIII

### LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1897)

Siguiendo una tradicional costumbre, va esta crónica encaminada á dar cuenta de las sesiones con que ha comenzado su campaña anual la *Sociedad de Conciertos*; sesiones que, una vez suprimidos los Cuartetos que dirigía el insigne Monasterio, son el acontecimiento musical más clásico y más importante también que acaece en esta heroica villa del oso y del madroño.

Y dicho esto por vía de prólogo, entremos desde luego, si á mis lectores les place, en materia.

Nada tiene de extraño, dada la fama que, sobre todo después de su muerte, acaecida en 1884, tiene en Alemania el compositor bohemio Smetana (afligido en sus últimos años, como Beethoven, por pertinaz sordera), autor de muchas obras dramáticas y de concierto, y tenido como uno de los que más cultivaron la música popular de su patria, que el Dr. Muck haya querido dar á conocer alguna de sus producciones, escogiendo el poema sinfónico que lleva por título *Vyserad*, el cual, según se dice, escribió inspirado en una antigua y romántica leyenda.

A decir verdad, y sin que yo trate de decidir *ex-cathedra* el mérito ó demérito de tal obra, cosa para mí imposible, y para todos arriesgada, cuando se ha oído una vez tan sólo, pareceme que, sin dejar de reconocer que ahondando en su examen algo bello pudiera encontrarse

á vuelta de no pocas languideces, en su conjunto no pasa de tener una importancia hartamente relativa, más aún que por la forma, por la escasa originalidad de las ideas y el escaso interés que despierta.

De aquí que el dicho poema fuera acogido con marcada reserva, y que, en cuanto al éxito que alcanzó, pudiera aplicársele aquella estudiada y conocida frase del bebel universitario, el cual, con las formas más corteses, anunciaba á un graduando que los examinadores le habían dado calabazas.

A juzgar por lo que dicen los que más se han ocupado de la música del Imperio moscovita, después de Glinka, mirado como el fundador de la ópera nacional, y de sus imitadores, entre los que descolló Dargomijsky, han nacido allí dos escuelas: la una representada por César Cui, Balarikoff, Rimsky-Korsakoff y Borodine, la cual, tomando como elemento principal los cantos eslavos é influida aún más por las obras de Schumann que por las de Wagner, cuya técnica sólo sigue hasta cierto punto, representa, sobre todo en el drama lírico, que es en primer término su campo de batalla, las tendencias reformadoras; y la otra, menos avanzada y más ecléctica, á cuya cabeza figuran Rubinstein y Tschaikowski.

Del primero de ellos, verdadero coloso del piano y uno de los hombres más ilustres del mundo musical moderno, no es ocasión ahora de hablar. No así del segundo, una vez que su *Sinfonía patética*, llamada el canto del cisne del autor, ha sido la parte más esencial y más saliente de uno de los conciertos objeto del presente artículo.

Tschaikowski es, á no dudar, uno de los compositores de más mérito real y positivo de la Rusia contemporánea. De talento incontestable, original en sus ideas y conocedor á fondo de los secretos del difícil arte de la composición, la fecundidad de su ingenio, por todos reconocida, ha sido causa de que algunas de las obras que escribió no tuviesen todo aquél valor que debieran y ha-

brian tenido á haberlas limado y corregido más. Así lo da á entender, entre otros, H. Imbert en su estudio biográfico de dicho maestro, al decir que la necesidad que éste sentía dentro de sí de componer y decir en música todo lo que pasaba en su alma y le dictaba su corazón, le habían hecho traspasar á veces las reglas impuestas por los grandes maestros, siendo ésta la causa de la falta de cohesión en las ideas musicales que en dichas obras se notaba, así como el que pecaba de difuso en ellas, no sabiendo detenerse á tiempo; defectos que redundaban en demérito de las mismas y en detrimento de la innegable belleza de muchos de los pensamientos que encerraba.

Quizás éste sea el motivo por el cual el juicio sobre el mérito de las obras de Tschaikowski y la fama de éste se hallen todavía, puede decirse, en litigio, por más que la balanza se incline desde luego en favor suyo. Prueba de ello es que, al paso que en Rusia es tenido en alta estima, reconociendo su mérito aun los que allí siguen opuesto rumbo y podrían considerarse como adversarios suyos en el terreno del arte, y el nombre del compositor moscovita es popularísimo en Alemania, figurando en los programas de los conciertos más clásicos y de más importancia, en cambio en Francia, y sobre todo en Bélgica, el aprecio que de sus obras se hace no se halla ciertamente á la misma altura, y crítico ha habido en la última de estas naciones, como Kufferat, que no ha vacilado en decir que la música de Tschaikowski no se eleva gran cosa de la de baile, notándose en ella la influencia que en aquél ejercieron Delibes, Bizet y Chabrier.

Juicio tan duro como éste pareceme, dado lo que conozco del compositor en cuestión, de todo punto injusto, como he creído exagerado el que dicen emitió Svendsen, de quien se cuenta que, dirigiendo una vez la *Sinfonía patética* en un concierto donde á la vez figuraban en el programa la introducción del tercer acto, el coro de aprendices y el cortejo de la fiesta de *Los Maestros can-*

tores, de Wagner, dijo que estas piezas musicales eran verdaderamente infantiles al lado de la hermosa composición del maestro ruso.

La *Sinfonía* que acabo de mencionar, y téngase en cuenta que mi juicio no tiene tampoco otro fundamento que la impresión producida al oirla una vez tan sólo, es una obra importante, á la cual ni cabe tratar con el desdén que Kufferat lo hizo, ni por ella deprimir las obras wagnerianas de la manera que lo hizo el compositor sueco. Sin meterme en honduras, ni decir, como ha afirmado un escritor, que es la expresión de un alma desesperada, bien puede afirmarse, á riesgo de incurrir en las censuras de los que también aquí la han considerado como de escasa valía, que, aun dados algunos lunares y el modernismo de que adolece, y de que pudiera ser causa la influencia que Berlioz, entre otros autores, ejerció en Tschaikowski, como cree A. Subies en su curioso opúsculo sobre *La música rusa*, es una composición de verdadero mérito, en la que hay pensamientos muy bellos, diestramente presentados y tratados de magistral manera. Y aun cuando en algunas de las partes de que consta pudieran verse algunos de los defectos que antes he apuntado, Tschaikowski se desquita de las críticas que por ellos pudieran hacérsele en el *allegro molto vivace*, original, lleno de fuego y de detalles del mejor gusto, rico de armonía y magistralmente instrumentado, constituyendo un todo de verdadero valor é importancia.

Pero lo más original de la obra es la conclusión de ella. Apartándose por completo el maestro ruso del sendero seguido con acierto por todos los grandes maestros desde Haydn, el padre de la sinfonía, como le han llamado, termina la suya con un *adagio* sentido, lleno de melancolía, y que produce en el oyente una sensación no fácil de definir. Cuál fuese la razón que á su autor movió para proceder de esa manera, se ignora de todo punto, y los que más han tratado de razonarlo han supuesto que era

como la señal del presentimiento que desgraciadamente se realizó, pues al día siguiente de estrenarse en San Petersburgo la *Sinfonía patética* en presencia de Tschai-kowski, moría éste de un ataque de cólera fulminante, ejecutándose aquélla por segunda vez, tres semanas después, en el concierto dado para honrar la memoria del perdido y llorado compositor, cuya muerte fué causa de duelo nacional.

Aparte de estas novedades, la *Sociedad de Conciertos* ha interpretado con gran maestría, y gran aplauso también, la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven, de la que Berlioz con gráfica frase decía que era un paisaje compuesto por Poussin y dibujado por Miguel Angel. Hermoso cuadro, trazado por aquel grande hombre, que sólo hallaba consuelo á los dolores que laceraban su alma en pasear por el campo, escuchar el conjunto de sonidos indefinibles que forma el concierto de la Naturaleza, y traducir al lenguaje musical las impresiones que en su alma producía la vista del campo, el murmurar del arroyo, las fiestas de los rústicos aldeanos, y en que pintó con mágico pincel el fragor de la tormenta con tanta verdad de colorido, que poeta alguno, por grande que sea, le ha superado; creando, en suma, un hermoso idilio que, como ha afirmado una escritora, Teócrito hubiera envidiado á Beethoven.

Con dos artistas ha hecho conocimiento nuestro público en los conciertos de que doy cuenta: el Dr. Carlos Muck, director del teatro Imperial de Berlín, y el pianista catalán D. Joaquín Malats.

El Dr. Muck, según las notas biográficas que tengo á la vista, de noble y distinguida familia, y que desde edad bien temprana mostró su inclinación al divino arte, al par que siguió, obedeciendo la voluntad de sus padres, la carrera de Filosofía hasta obtener el grado de doctor, estudió la música en el Conservatorio de Leipsick con los célebres profesores Richter y Reinecke, haciendo por vez primera exhibición de su talento en uno de los fa-

mosos conciertos de la Gewandhauss de aquella ciudad, interpretando, con gran aplauso de aquel inteligente público, un *Concierto* para piano de Sharwenka. Después ha sido maestro director de conciertos, y de la Ópera en Zurich, y de los teatros de Salzburgo, Gratz, Praga y Lessing, de Berlín, dirigiendo con gran éxito, en un viaje que hizo á Rusia en 1889, cuatro series de la *Tetralogia*, de Wagner, y siendo, por último, nombrado en 1892 director del teatro Imperial de Berlín, en cuyo importante puesto continúa. Allí goza gran fama; y prueba de las consideraciones de que es objeto y del aprecio en que se le tiene por su talento y saber, nos la da la *Gaceta musical de Milán*, que en su último número cuenta que, al terminar un concierto que bajo la dirección de Muck se dió recientemente en el Palacio Imperial de Postdam, el Emperador le confirió la Orden del Aguila Roja, mostrando su deseo de que su voluntad se ejecutara *incontinenti*; y no habiendo á mano las insignias, Guillermo II pidió á uno de sus ayudantes la que llevaba puesta, y la colocó en el pecho del inteligente maestro.

En las dos sesiones en que ha dirigido la excelente orquesta de nuestra *Sociedad de Conciertos*, Muck ha dado señaladas pruebas de su mucho valer y de que no en vano es tenido hoy por uno de los maestros de gran estima. Conocedor á fondo de las partituras, sabe hacer realzar las bellezas de ellas, dando un mentís á los que le tachaban de frío con el vigor y energía que supo imprimir, ya al trozo más interesante de la sinfonía de Tschaikowski, ya á la tempestad de la *Pastoral*, de Beethoven, ya, en fin, á la obertura del *Buque fantasma*, obras erizadas de dificultades, y cuyos detalles no cabe poner de relieve sin un conocimiento sólido y profundo de ellas y de sus autores. Sobrio en sus movimientos, su inteligente mirada dice más y mejor á los músicos, á quienes domina con ella, que con la batuta, y es, en todo y por todo, digno heredero de la trinidad de Hans Rich-

ter, Félix Mottl y Hermann Levy (á quien traidora enfermedad nerviosa tiene retraído del mundo musical), que en estos tiempos tienen el cetro en materia de dirigir orquestas.

El Sr. Malats ha demostrado en el concierto en que tomó parte, la justicia con que alcanzó en buena lid el primer premio de piano en el Conservatorio de París, y los elogios que allí se hicieron de él entonces y después. Dotado de excelente mecanismo, y con alma de artista, prefiere, y le alabo el gusto, á esos *tour de force* que asombran, pero no conmueven, el hacer sentir la música que interpreta, arrancando del piano dulces sonidos que producen agradable deleite. Y buena prueba de su mérito fueron los aplausos que le tributaron, no obstante el poco acierto que tuvo en la elección de las obras con que se exhibió al público en la ocasión citada. Ni el cariño al maestro, ni el que la composición le estuviera dedicada por éste, debieron ser bastantes para que presentara el *Concierto*, de Beriot, obra vulgar, desconsida, y sin que en aquel *maremagnum* de notas se encuentre un solo pensamiento bello y original; obra, en fin, á la que, aun dado lo que ciega el cariño, no hubieran dado el *exequatur* ni el gran violinista Beriot, ni la célebre cantante Malibrán, padres del autor. Y por distintos motivos también creo que el Sr. Malats no estuvo acertado al incluir el *Carnaval*, de Schumann, en el programa. Esta colección de pequeñas piezas musicales no es ni puede ser apropiada para un teatro, aparte de que para apreciarlas en todos sus detalles y gustarlas se necesita cierta educación artística hartó más refinada que la que cabe exigir á un público numeroso, por acostumbrado que esté á oír música.

En los conciertos objeto de esta crónica se han interpretado además la *Suite algerienne*, de Saint-Saens, que en su conjunto no es, seguramente, de las composiciones más afortunadas de este maestro; la *Obertura*, siempre bella, de *Rosamunda*, de Schubert; la admirable de

*Leonora*, de Beethoven; las de *Rienzi* y *Tannhäuser*, de Wagner, amén del preludio y muerte de Isolda, de *Tristán é Isolda*; el Viernes Santo, del *Parsifal*; el Preludio de los *Maestros cantores*, del mismo autor, y, por último, el final de la primera *Suite*, de Guiraud, composición de bien escasa importancia.

Como se ve, sigue reinando en la elección de obras un exclusivismo de que ya en años anteriores me he dolido, sin que mis quejas y mis indicaciones dieran más fruto que el que pudiera lograrse con una predicación en desierto. No obstante, he de seguir lamentándome de la injustificada preterición que en nuestros conciertos viene haciéndose de las obras de Haydn, del divino Mozart y de Mendelssohn, que siempre se oyen en las sesiones musicales de los Conservatorios de París y de Bélgica, harto más importantes que las nuestras; en los conciertos más clásicos de Alemania, y, en fin, en todas partes donde, sin intransigencias que no es posible razonar, se rinde culto á los grandes genios del arte.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Febrero 1897.)

## CLIV

### EL PRÓLOGO DE LA TRILOGÍA «LOS PIRINEOS» de Pedrell.

Hace seis años que el maestro catalán Pedrell, cuya fama ha tomado mercedamente tanto vuelo en los presentes días, escribió un curioso folleto que intituló *Por nuestra música*, en el que, después de dar gallarda muestra de la suma erudición que tiene en todo cuanto al divino arte y á su historia se refiere, y es fruto de profundos y perseverantes estudios, planteaba la tan difícil como debatida cuestión de la ópera nacional. Después de sentar, con amplio y razonado espíritu, sobre sólida base sus convicciones en la materia, mostraba como fruto de ellas, y aplicación práctica de las doctrinas que exponía, ejemplos de la música compuesta por él para la trilogía *Los Pirineos*, poema escrito en dialecto catalán por un literato tan conocido y apreciado como D. Víctor Balaguer, y la cual más tarde se publicó íntegra en elegante edición, impresa en Leipsick y editada por la casa Pujol y Compañía, de Barcelona, en espera de hacerla conocer del público en el escenario del primero de nuestros teatros líricos si, como parecía, las gentes que por entonces le gobernaban estaban dispuestas á ello con un patriotismo que la experiencia hizo ver estaba sólo en los labios, y no hubo, por tanto, que alabar.

Que la trilogía era suma y compendio de cuanto creía en punto tan importante el hoy ensalzado maestro, claramente se deducía de sus palabras, al afirmar, en el

opúsculo á que hago referencia, que «la tranquila espontaneidad de su trabajo, realizado sin cansancios, ni fatigas, ni desasosiegos, y escrito en brevísimo espacio de tiempo, y casi al correr de la pluma, después de establecer las líneas principales,» había sido debido «á las ventajas adquiridas en otro orden de estudios, más ó menos relacionados con el principal ó puramente técnico que había precedido á la composición de la obra.» Y quien conociera á Pedrell y sus escritos sabía bien que los estudios á que aludía eran referentes, no sólo á la música popular, ya de los presentes tiempos, ya la cuidadosamente recogida y anotada en nuestros cancioneros y tratadistas de vihuela, ó conservada por la tradición, sino á la música religiosa, cuyos hermosos modelos elevaron á tan alto lugar el nombre español en las pasadas edades.

Conocedor á fondo de esos veneros inagotables de inspiración; penetrado de que, como en el siglo anterior había dicho el preclaro jesuita Eximeno, «sobre la base del canto nacional debía cada pueblo construir su sistema;» que el fundamento de la ópera española ha de estar, como con acertada frase lo ha dicho un crítico de tanta autoridad y saber como el agustino P. Uriarte, «en la transformación de las canciones del pueblo, extrayendo su quinta esencia y disolviéndola en las amplias formas del recitado lírico;» y convencido de que «el germen esencial y real de un teatro verdaderamente nacional,» como había afirmado su compatriota el ilustre Ixart, estaba á más de dichos cantos, bien que fueran principalísimo elemento, «en la tradición constante de abolengo; en el carácter general y persistente de todas las manifestaciones artísticas homogéneas; en el uso de determinadas formas nativas, adecuadas al genio de la raza, á su temperamento, á sus costumbres, por una fuerza fatal é inconsciente; en la expresión de los afectos en iguales condiciones, y, por último, en la serie de estudios y obras que cuidaron de desarrollar, sin desviar-

los, tales elementos,» emprendió Pedrell con fe viva, y llevó á feliz término, la ardua y sabia labor de la trilogía.

Pero esa fe que animaba su espíritu no le impidió, ciertamente, ver desde luego la triste realidad de las cosas, haciendo aún más meritorio su trabajo. Al llevarle á cabo, el maestro tortosino creyó cumplir, y cumplió, un deber que su conciencia artística y su amor patrio le dictaban; pero ni un momento se le ocultaron las dificultades de la realización de la empresa que había acometido. Sabía, y así paladinamente lo dijo, que era locura andar contra la corriente, y pensar que dejaran de ser comerciales asuntos que debieran ser verdaderamente artísticos, ni se le ocultó que ningún autor moderno puede hacer que los teatros sean una manifestación del arte, y no plaza comercial en que los editores cotizan al precio que quieren, explotando las aficiones del público, la mercancía musical llamada ópera, y tal vez por un sentimiento de exagerado españolismo no mencionaba, como corolario de las escasas ilusiones que tenía de ver puesta en escena su obra, el espíritu estrecho, mezquino y por demás antiartístico de todas las empresas habidas y por haber del que miramos, y debiera ser, el primer teatro lírico de nuestra patria.

Y si alguna ilusión acariciara aún su mente, haciéndole dudar de la verdad y exactitud de sus juicios, los hechos vinieron muy luego á desvanecerla. Pedrell, usando de un derecho que entonces asistía á los compositores españoles, presentó su trabajo al Gobierno; nombró éste un Jurado de maestros para que lo examinara, el cual pronunció un veredicto altamente lisonjero para su autor, y la Trilogía pasó á manos de la empresa que entonces tenía el Teatro Real, á fin de que la pusiera en escena como era de su deber, con arreglo al contrato de arrendamiento de dicho coliseo; pero cuando parecía que todo estaba hecho, pasaron días, pasaron meses, pasaron años, y la partitura hubiera dormido por toda una eternidad el sueño de los justos en aquel archivo si su autor,

harto de falaces promesas y de poner su paciencia á prueba, no la hubiera reclamado para depositarla en manos de quienes habían de saber apreciarla como merecía.

Con efecto: Pedrell, que por sus interesantes trabajos de literatura crítica y musical; por la activa y numerosa correspondencia que há largo tiempo mantiene, no sólo en su patria, sino fuera de ella, con todo lo más grande del arte, en busca de datos y noticias referentes á músicos españoles; y, sobre todo, por su monumental obra *Hispanicæ Scholæ Musica Sacra*, que ha de ser materia para más de un artículo de *La Ilustración*, había hecho conocer su nombre y su valer en el extranjero, captándose las simpatías de cuantos de veras aman el divino arte, contaba entre las amistades que con tales motivos había contraído la del insigne J. Tebaldini, maestro de la renombrada capilla de San Antonio, en Padua, y una de las glorias más legítimas de la Italia de nuestros días. La feliz circunstancia de acudir éste al Congreso de Música religiosa celebrado el año último en Bilbao, al que asistió también Pedrell, hizo que ambos fortificasen, al conocerse personalmente, la amistad que por escrito habían contraído, y que, en una de las conversaciones que mantuvieran, nuestro maestro hablase, por incidencia, de la Trilogía que había escrito, la cual Tebaldini mostró desde luego vivos deseos de conocer.

Pedrell accedió gustoso á ello, enviándole un ejemplar; y cuando se figuraba que tan sólo sería un volumen más en el largo catálogo de los que forman la selecta biblioteca de Tebaldini, se vió gratamente sorprendido con la noticia que éste le comunicaba, de que, encantado con las bellezas de la partitura, se proponía darla á conocer á sus compatriotas, habiendo elegido el Prólogo para que se interpretase en uno de los conciertos de la Sociedad *Benedetto Marcello*, en Venecia, en cuya ciudad le esperaba.

Allí marchó Pedrell, y en la noche del 12 de Marzo último, fecha memorable, no sólo para el maestro torto-

sino, sino para cuantos se interesan por el arte patrio, se cantó, ante un público numeroso, el prólogo de la Trilogía, bajo la acertada dirección del maestro M. Enrique Bossi, por Lelio Casini; un coro de ciento cincuenta voces, en el que figuraban no pocas damas de la sociedad veneciana, y una gran orquesta. Pocas horas después, uno de los más fervientes admiradores del autor de la obra, y de los más entendidos aficionados que cuenta el arte músico en Madrid, recibía el siguiente telegrama: *Esecuzione prologo Pirenei Liceo Marcello Venezia, successo entusiastico —bissato Alleluia fra grandi ovazione pubblico.—Pedrell acclamato lungamente fra dimostrazione calorose. Prologo ripetesi.—Bossi.—Tebaldini.*— Así había sucedido con efecto, y el fragmento de la obra magna de Pedrell como compositor, que había sido objeto de estudio y alabanza de hombres como Pougin, Cassembroot y Soubies, en Francia; Karl Krebbs, en Alemania; Moussorgsky y César Gui, en Rusia; Arnaldo de Bonaventura, en Italia, y en España, el P. Uriarte, recibió la más solemne y espontánea sanción de su valía, y el *bel vecchio, forte, dalla fronte ampia e dalla bianca barba*, como ha pintado uno de los diarios venecianos á nuestro maestro, vió compensadas con usura todas las amarguras y decepciones que había sufrido al presentarse en escena, llamado con insistencia, guiado por Bossi, y verse aclamado frenéticamente por cantantes, orquesta y público, que llenaban por completo el amplio salón donde se daba el concierto.

Relatados los motivos de la obra, y las vicisitudes por que ésta pasó hasta el momento dicho, hora es ya que dé alguna idea del Prólogo, guiado, aún más que por la lectura de la partitura, por la mano segura de Tebaldini, en el razonado estudio que del mismo ha hecho.

Para ello, bueno será consignar que Pedrell, *il Wagner spagnuolo*, como le llaman ahora los italianos, si bien es entusiasta admirador del autor de *Parsifal*, su admiración no llega hasta el punto de aceptar en abso-

luto todas las doctrinas y procedimientos del célebre maestro, y más bien se inclina, y claramente lo dice en el folleto á que con repetición he aludido en los comienzos de este escrito, á la moderna escuela rusa. Recordando que el canto, como decía con hermosa frase el maestro de todos los críticos, el jesuita Arteaga, «penetra hasta el alma, la advierte de su existencia, despierta su actividad y pinta sus modificaciones más íntimas,» á él concede la supremacía, y no admite que las voces se subordinen á los instrumentos, sino que sean reinas y señoras, salvo cuando, como decía el mismo célebre escritor que acabo de citar, el canto no baste para hacer entender bien al oyente toda la pasión que agita el alma de un personaje del drama, los matices de las pasiones, los contrastes entre las ideas, las alternativas de los sentimientos, en cuyo caso, á la orquesta, que «es la voz de una especie nueva de lengua inventada por el arte,» toca «suplir la insuficiencia de aquélla que nos fué dada por Natura.» Del propio modo, partidario del *leitmotive* wagneriano (que en la Trilogía está basado en antiguos cantos populares), y, por tanto, de que los personajes de una obra lírico-dramática aparezcan rodeados de aquellos motivos musicales que los caractericen, al propio tiempo que rechaza la monotonía del recitado, de la cual abusa Wagner, y quiere que sea melódico, y la declamación, sin perder nada de su carácter, tenga un interés marcadamente lírico, aspira á que los *leitmotive* se transformen cada vez que la situación lo exija, pero sin perder la idea primitiva, de modo que pinten el carácter del personaje con toda la variedad deseada, es decir, realizando aquel *similitudo dissimilis* que Guido de Arezzo exigía en su Micrólogo, para el consorcio de la unidad y de la variedad en el discurso musical.

Sentados estos precedentes, diré á mis lectores que el Prólogo, que bien pudiera ser también epílogo, de *Los Pirineos*, es como el compendio de lo más saliente de los acontecimientos que se desarrollan en la Trilogía, rela-

tados por un bardo que recuerda al actor de los antiguos Misterios, y el cual, á las veces, se convierte en profeta de cuanto va á acaecer en su patria.

Ante los ojos del espectador se extiende la cadena de los Pirineos, que va apareciendo á medida que el bardo evoca sus recuerdos en un hermoso *racconto*, al que preceden los acordes de los clarines dentro de la escena, y reproducen la armonización del *Alleluia* con que el Prólogo termina, y á los cuales responde la orquesta con un pasaje lleno de sabor místico, y cuya marcha armónica es transformación y ampliación del final de un salmo del famoso Juan B. Comes, maestro de la Catedral de Valencia en 1581, y de un madrigal de Palestina.

El bardo comienza su narración, trayendo á la memoria las alegrías y las tristezas de su patria, en una melopea noble al par que sencilla; recuerda después con entonación lírica las glorias de los Pirineos, evocando las sombras de los héroes muertos en aquellas montañas en defensa de su patria; y entonces la narración se interrumpe, oyéndose á lo lejos un hermoso coro de monjes, de sabor profundamente religioso, cantando las alabanzas del Señor:

*Gloria al Signor ch'è luce d'ogni gloria,*

modelo admirable de música religiosa, que Pedrell, con noble franqueza, declara es un *fabordón* de primer tono, publicado por Fr. Thomas de Sancta María en su curioso y hoy muy buscado *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assí para Tecla como para Vihuela*, en 1565.

Terminado el coro, el bardo ve surgir de entre las nieblas que cubren los montes el castillo de Foix, nido de las águilas que los dominan y símbolo de la libertad española contra la invasión francesa en el siglo XIII; y entonces su relato, inspirado en el amor de la patria, crece en interés; la frase musical, de épica entonación,

toma cada vez más calor y vida, hasta prorrumper con enérgico acento en el grito de la leyenda que rodea el escudo de armas de los dueños de aquella mansión: ¡TÓCAME SI GSAS! (*¡Tocam si gosas!*); grito y leyenda que representan la idea madre de la lucha sostenida en aquellas montañas, y que musicalmente es uno de los *leit-motive* que bajo distintas formas reaparecen después durante la acción de toda la Trilogía.

La evocación de aquel castillo, de tantos y tan gloriosos recuerdos, trae á la memoria del bardo las fiestas que en él se celebraban, y el coro canta entonces *La corte de amor*, poético himno, como dice Tebaldini, á la dulce tradición del amor y de la gentileza, y página bella, añadiré yo, que bastaría para dar honra y fama á cualquier compositor. El bardo prosigue después su interrumpida narración, y lamenta las tristezas de su patria; pero late en su corazón la esperanza de que la espada de los Reyes de Aragón y Cataluña la vengarán, y el indomable almogávar triunfará de sus enemigos como en la gran jornada de Panissars, que salvó á la patria, y entonces dice con vigoroso acento:

*In su labandiere  
Qual simbol di gloria.*

.....  
.....  
.....  
.....

*Vittoria Aragona  
Pel Re tuo signor.*

Los espíritus evocados por él responden con gritos de patriótico entusiasmo, que revelan la alegría del vencedor, magistralmente realzados por la música; el sol ilumina la extensa cadena de los Pirineos, que se ostentan en todo su majestuoso esplendor; aparécense las sombras de sus héroes y los de la patria lemosina, y entonces el

mismo bardo, animado de espíritu profético, augura á su patria el

*Regno de virtude e di giustizia,*

á lo cual responde el coro entonando el motete del Sábado Santo:

*O filii et filia,  
Rex caelestis, Rex gloria,  
Morte surrexit hodie.  
Alleluia,*

cuyo característico tema inicial está tomado de un antiguo canto litúrgico de Aragón; y con él, y algún otro de los ya oídos en el Prólogo, Pedrell hace un cuadro que Tebaldini no vacila en calificar de ticianesco, de interés creciente, hasta prorrumper en el hermoso *Alleluia*, página grandilocuente entonada por el coro, las voces de los niños, los clarines de la escena y la orquesta, formando el todo un grandioso himno al Creador, felicísimo coronamiento de un Prólogo en que, como ha observado uno de los críticos que más le han estudiado, poesía, música, patria y religión aparecen unidas en apretado haz, sintetizando el amor de los españoles y el móvil de sus más heroicas acciones.

Tal es, á grandes rasgos, la hermosa obra de Balaguer y Pedrell, que, merced á la inteligente iniciativa de Tebaldini, á la poderosa ayuda de Bossi y á la entusiasta cooperación de la Sociedad *Benedetto Marcello*, se ha dado á conocer de magistral manera en Venecia al mundo músico, y por lo que merecen plácemes sin cuento.

Sin invadir campos que no son míos, bien puedo decir que la labor del literato es una obra poética en alto grado, llena de interés dramático, del que ya se ven gallardas muestras en el Prólogo, y nacida al calor de un noble entusiasmo por las grandezas de la patria. En cuanto

al maestro, aparte del elogio sin tasa que merece por haber intercalado, ó mejor dicho revivido, algunos documentos gloriosos del arte, como homenaje á la escuela española, y en los cuales, como él mismo nos dice, «late, respira, vive, aquélla *nuestra nota característica* en la historia musical,» bien merece caluroso aplauso por haber demostrado que en su frente brilla el divino estro de una inspiración genial, secundado por un saber fruto de largas vigiliias en todos los ramos del difícil arte de la composición, y un profundo conocimiento de los mejores modelos de nuestra patria y de fuera de ella, merced á lo cual, ya revela á veces sus aficiones arcaicas, ya su marcada inclinación al arte moderno, y en que la orquesta, cuya labor, al decir de los que la han oído, es de mano maestra, secunda con hermoso colorido el pensamiento del compositor, dando más vida y realce al cuadro que quiso pintar ó á la pasión que quiso revelar.

A los lauros que desde sus juveniles tiempos alcanzara con sus óperas *L'ultimo degli Abencerragi*, *Quasimodo*, *Il Tasso a Ferrara*, *Cleopatra* y *Maazeppa*; con su *Misa de gloria*, y con el gran número de composiciones vocales ó instrumentales que ha escrito, bien puede añadir con orgullo los ganados en buena lid con el Prólogo de la Trilogía en Venecia, y los que seguramente le esperan si, como parece, realizándose los votos de los venecianos, se pone allí en no lejano plazo la obra en escena, decorada por el hijo del insigne Fortuny.

Benedictino con hongo ha llamado el P. Uriarte á Pedrell, y bien merece tan donosa como exacta calificación el hombre que ha dedicado su vida entera al arte, dando pruebas de una laboriosidad prodigiosa é incansable. Porque á cuanto queda dicho, ó apuntado al menos, hay que añadir sus notables trabajos como musicógrafo, en los que ha ganado tanta ó más fama que como compositor. De ello son buena prueba sus obras *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros y en sus es-*

*critos sobre la música; Los músicos anónimos*, documentos para la historia del folklorismo español; su *Diccionario técnico de la música*; su *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, de que ya he hecho mención en este artículo; el *Diccionario general de músicos españoles antiguos y modernos*; *El teatro lírico español*; multitud de artículos publicados en diarios y revistas, entre ellas la que lleva por título *La Música religiosa*, que dirige y redacta, y las notables conferencias que ha dado y está dando en el Ateneo, ya sobre el arte de la música en general, ya sobre el propio y peculiar de España.

Su amor á él no llevó, sin embargo, al modesto maestro á forjarse ilusiones, y en las frases que dedicó al porvenir de la Trilogía en su libro *Por nuestra música*, hay, como ya he apuntado, un dejo de amargo desengaño al temer que, por lo pronto al menos, fueran baldíos sus esfuerzos en pro de la ópera genuinamente española. Lo sucedido en Venecia, y los juicios que de su obra se han publicado, le habrán hecho ver cuán vanos eran sus temores, y de que allí se ha comprendido y apreciado como se merecían las tendencias que representa de un ideal de la raza latina. Así lo han consignado Boito, Bonaventura y otros que sobre ella han emitido sus juicios, y sobre todos Tebaldini. Después de asegurar éste en su folleto que no está lejano el día en que el arte robusto y vigoroso de Pedrell sea del todo comprendido y apreciado como se merece, y de hacer notar que él y el maestro catalán se habían encontrado en el mismo camino, «en aquél que en la fuente de los clásicos antiguos se inspira, dando nuevo vigor á la mente é inflamando el corazón,» sintetiza las tendencias y el fin de la Trilogía en estas gráficas y entusiastas frases, que considero como la mejor terminación de este artículo: «Resplandezca sobre los montes de Uruel y de Altabiskar, sobre las nevadas cimas de los Alpes y los dorados picos de los Apeninos, el sol del porvenir. Ilumine la tierra clásica latina y fortifique nuestra raza, y sea el que nos guíe para

buscar en las pasadas glorias nuestras verdaderas y sanas tradiciones. A Felipe Pedrell, encarnación de este ideal, el caluroso saludo de quien lo admira y ama.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Abril 1897.)

## CLV

### FRANZ SCHUBERT Y JOHANNES BRAHMS

Dos hombres ilustres, uno de los cuales há tiempo goza de universal fama, y el otro seguramente ocupará lugar honroso en la historia del arte, dado su mucho valer y la alta estima en que le han tenido sus contemporáneos, han ocupado especialmente la atención del mundo músico en estos últimos tiempos: Franz Schubert, de quien se ha festejado con gran pompa el centenario de su nacimiento, y Johannes Brahms, cuya reciente muerte ha causado profundo duelo.

Hijo el primero de un pobre maestro de escuela de Viena, bien ajeno estaría, por conciencia que tuviera de su propio mérito, de que al cumplirse los cien años de ver la luz primera en la capital austriaca, su nombre fuera ensalzado al punto que merecidamente lo ha sido; se organizaran fiestas para honrar su memoria; se diese cima á la edición monumental de sus obras, la mayor parte de las cuales ni logró ver publicadas en vida, ni menos pensó que la posteridad las buscase con afán; se hiciera una Exposición de los autógrafos de tales composiciones, de los objetos que á su autor pertenecieron y manos cuidadosas conservaron, así como de lo mucho que acerca de aquéllas se ha escrito, y de los recuerdos de los amigos de aquél, que, primeros admiradores de su genio y testigos de su prodigiosa fecundidad, le consolaron en sus amarguras y le fueron fieles en los treinta y un años que duró su existencia; y, por último, que el Emperador de Austria hubiera de inaugurar esa Expo-

sición, ensalzando al hacerlo los méritos del que, con sobradísimo motivo, llamó preclaro hijo de Viena, y proclamó como una de las más grandes glorias musicales del presente siglo.

Y, á la verdad, los merecidos honores que la posteridad ha tributado á Schubert, y la aureola de gloria con que ha rodeado su nombre, ni aun por ensueños pasarían por la mente de aquel hombre, el genio musical que menos conciencia tuvo de su grandeza, como ha dicho uno de sus biógrafos, que vivió modestísimamente y en una estrechez tan cercana á la miseria, al punto de que sólo en los últimos tiempos de su vida pudo verse dueño de un piano donde probar las composiciones que la mente le dictaba, teniendo que acudir hasta entonces á algún amigo más afortunado que él, lo que, entre paréntesis, ha sido causa de que el piano del pintor Rieder, que era el más favorecido con las visitas de Schubert, sea hoy uno de los objetos más preciados de la curiosa colección de dichos instrumentos que posee Bæssendorf en la misma Viena.

No es mi objeto, al trazar estas líneas, añadir una más á tantas biografías como del inspirado autor de los *Lieder* se han escrito, sino trazar tan sólo, y á grandes rasgos, la labor de su vida, parecida en lo fecunda á la de Mozart, si bien en cuanto al valor de ella, con ser muy grande, no quepa ponerla en parangón con la de aquel portentoso y sublime genio del arte.

Cuéntase que Salieri fué su maestro; pero es lo cierto que la generalidad de los que acerca de él han escrito convienen en que la más provechosa enseñanza del divino arte la recibió en el mismo hogar doméstico, cuando su padre, por las noches, y para descansar el espíritu de la fatigosa tarea del día, tocaba en unión de sus hijos las sonatas de Haydn, Mozart y Beethoven, dimanando aquí tal vez, y tanto ó más que de su propio modo de ser, tan diestramente pintado por Schumann, el que Schubert, en las grandes composiciones que escribió, no

diera á las hermosas ideas de que están esmaltadas aquel sabio y admirable desarrollo que á las suyas imprimió Beethoven, que era el modelo que más quería imitar; de donde Schumann, al estudiar las sinfonías de uno y otro, dijo que Schubert muestra el temperamento de una niña encariñada con Beethoven, pareciendo «un chico que juega sin miedo alguno entre las rodillas de un gigante,» y que carecía de aquella concisión tan necesaria en las producciones del ingenio para que resalte más y más la belleza de los pensamientos, justificando hasta cierto punto el severo juicio que el famoso cantante Vogl, ligado más tarde en fraternal amistad con Schubert, pronunció al oír por vez primera algunas composiciones de éste: «Hay—le dijo—algo bueno en ellas; pero prodigáis demasiado vuestros más bellos pensamientos, sin castigarlos bastante;» juicio que el mismo Schubert confirmó andando el tiempo, si, como cuenta Barbedette, pocos días antes de morir el insigne compositor, y leyendo una partitura de Hændel, exclamó: «Veo bien claro que iba por sendas extraviadas y quiero trabajar asiduamente, pues ahora percibo el camino que es necesario seguir para alcanzar la verdadera grandeza.»

A esa fiebre intensa de producir que le dominaba, y á la necesidad que su espíritu sentía de trasladar al papel las ideas que bullían en su mente, se debió, bien averiguadas las cosas, el que una de sus sinfonías, la en *si bemol*, que por cierto ha hecho oír este año por vez primera nuestra *Sociedad de Conciertos*, quedase sin acabar. Créase que la muerte de su autor había sido la causa de ello; pero Grove, en su *Diccionario de Música*, y la *Guide musical*, de Bruselas, han demostrado últimamente con datos irrefutables que no era así. La sinfonía en cuestión, ó, mejor dicho, las dos partes de ella que se conocen, fueron escritas por Schubert en Octubre de 1822, es decir, seis años antes de morir, en reconocimiento de la distinción de que había sido objeto por parte de las Sociedades de Linz y de Gratz, nombrándole so-

cio de honor de las mismas; y en Gratz fué donde, andando el tiempo, las descubrió Herberck, director de los *Gessellschafts Concerts*, auxiliado por Hütembrenner, amigo íntimo de Schubert y condiscípulo suyo en la escuela de Salieri, ejecutándose en Viena por vez primera en 1845, desde cuya época figuran en los programas de los conciertos clásicos de más nombradía, al lado de la Sinfonía en *do*, hallada por Schumann.

Como ya he apuntado, la labor de Schubert desde la edad de catorce á quince años, en que comenzó á escribir, fué grande. Más de veinte obras destinadas al teatro, igual número en el género religioso, nueve sinfonías, diez y ocho sonatas, más de quince entre quintetos, cuartetos y tríos, gran número de piezas para piano, y una colección que asombra de coros, y sobre todo de *Lieder*, género en el cual no ha sido por nadie superado, y son verdaderos modelos por su originalidad, belleza y elegancia, y en los cuales, como recientemente ha dicho un renombrado escritor, se siente vibrar un alma ardiente y apasionada: he aquí el largo catálogo de las obras de tan genial autor.

No sé quién ha dicho que la música de Schubert era la emanación de un alma tranquila, que goza de la vida sin escrutar sus problemas y ahondar sus misterios. Semejante juicio, que me trae á la memoria la frase de Schumann: «¡cuándo será el día en que los críticos cesen de preguntarnos lo que hemos querido hacer, ó de explicarlo ellos por su cuenta!» por poco que se ahonde en la historia del inspirado maestro, se verá que es de todo punto inexacto. Cierto es que algunos de sus biógrafos nos le pintan pasando, en compañía de sus amigos, alegres horas en el granero de Schwind, entregado á los placeres de la conversación y de la cerveza; pero éstos no eran más que afortunados paréntesis en una vida harto triste, atormentada por la pobreza, y más aún que por ella, por el desencanto producido al ver desvanecidas una tras otra sus ilusiones; vida que se retrata en

la siguiente carta dirigida á uno de sus más íntimos amigos, y que de nuevo se ha publicado recientemente, y en la cual de modo bien claro se revela el angustioso estado de espíritu del que la suscribió: «En una palabra, me siento el sér más infeliz y más miserable de este mundo. Piensa en un hombre que ha visto frustradas sus más bellas esperanzas, y á quien el amor y la amistad no han ofrecido sino dolores, y que está á punto de perder la admiración de lo bello; y yo te preguntó si un hombre así no es el más infeliz y miserable que puede darse.» Quien esto escribe, lejos está de tener el alma tranquila, y aquella indiferencia punto menos que estóica que, al decir de Barbedette, era característica en los vieneses de principios del siglo, y la cual sintetizaban en la frase *liben und sich leben lasen*, vivir y dejarse vivir.

A ese estado doloroso de su ánimo contribuiría á no dudar, y no en escasa parte, el ver que si sus obras merecían los elogios de hombres como Wagner, y eran estimadas por sus contemporáneos, el aprecio que de ellas en general se hiciera no debió ser tan grande como merecían, y algo de ello se trasluce en la inscripción que se esculpió sobre su tumba; y sobre todo, el que muchas de ellas, fuese por falta de recursos, ó por dificultades con los editores, no llegaron á ser conocidas hasta después de la muerte de su autor. Y que así fué, nos lo da á conocer el mismo Schumann, ya varias veces citado, al contar que después de haber visitado la tumba de Schubert, á los diez años de morir éste, quiso conocer á un hermano, que aún vivía, del genial compositor, quien le mostró los tesoros, son sus palabras, y la riqueza acumulada de obras de aquél, por nadie conocidas, que conservaba como sagrado depósito, y cuya contemplación le hizo estremecer de alegría; riqueza que el mismo Schumann fué el primero en dar á conocer y difundir, contribuyendo noblemente á que el nombre de Schubert alcanzara el envidiable lugar que merecía y ocupa hoy entre los grandes hombres de su tiempo.

El mismo Schumann, á quien repetidamente he tenido que nombrar en este asunto, fué el primero que en sus escritos reveló al mundo musical el valer de Brahms. Nacido éste en Hamburgo, el 7 de Mayo de 1833, é hijo de un músico de aquella ciudad, mostró desde sus primeros años especiales aptitudes para el divino arte, que su padre no desaprovechó. Así es que, aleccionado por Gossel y Marxen en el estudio de la armonía y del piano, en el que hizo notabilísimos progresos en breve tiempo, á la edad de catorce años se hizo ya oír en público, excitando la admiración de sus oyentes, así como poco después la de Listz y Joachim, en un viaje artístico que había emprendido, los cuales le aconsejaron marchase á Dusseldorf para conocer á Schumann, que á la sazón desempeñaba allí el cargo de director de música, en reemplazo de Hille. Así lo hizo, y de tal modo entusiasmó á aquél el novel artista, que le dedicó un encomiástico artículo en la *Nueva Gaceta musical*, de Leipsick, en que le llamaba el «nuevo Mesías de la música,» y llegó hasta afirmar, no con gran exactitud, como el tiempo lo ha demostrado, que sería «el Mozart del siglo XIX.»

Desde entonces, la existencia de Brahms, tal como menudamente la han contado sus biógrafos, exenta de aquellas emociones tan comunes en la vida de los grandes artistas, y que la mayor parte de las veces ejercen sobre ellos marcada influencia, se deslizó tranquilamente, entregada por entero á la música. Maestro, en sus primeros tiempos, de la capilla que en su palacio tenía el Príncipe de Lippe Detmold; director, después, de la *Sing-Academie*, de Viena, y más tarde de la *Sociedad de Amigos de la Música*, de la misma ciudad, en 1875 renunció á todo cargo que le distrajera de la composición, la cual absorbía por entero todo su sér. Retirado, como dice uno de los que de él han escrito, «en su Tebaida de la calle de San Carlos,» de Viena, cuya ciudad no abandonaba sino para hacer pequeños viajes á Suiza ó al Tirol; rodeado de buenos amigos, en cuyo número y como de los pri-

meros se contaban el gran violinista Joachim, y Hanslick, el célebre crítico musical, que de buen grado le perdonaban su estoicismo más aparente que real, su viril independencia y las frases punzantes que á menudo empleaba, y eran nota característica de su conversación, en gracia de la bondad de su alma, de la candidez infantil que le adornaba, y de ser, como dice un biógrafo suyo, el mejor de los hombres, cualidades todas que se ocultaban en un semblante taciturno y una manera de ser poco accesible á los que no frecuentaban su trato, ó con quienes no tenía la amistad firme y sólida con que á alguno le ligaba; y entregado en alma y cuerpo al estudio, merced á lo cual poseía una gran erudición musical y literaria, la última época de la vida de Brahms corrió aún más apacible, si cabe, que aquélla en que, por los cargos que he dicho, no podía dar rienda suelta á su voluntad, ni disponer por entero de su tiempo.

A pesar de ello, y bien al contrario de Schubert, la labor de Brahms fué harto menor que la de éste. Explícase esto, no ciertamente por falta de inventiva, sino por la excesiva severidad con que á sí propio se juzgaba, y lo mucho que limaba y corregía sus composiciones antes de darlas á la publicidad. Imitador del inmortal autor de la *Novena sinfonía*, hasta el punto de que, según uno de sus panegiristas, el alemán Deitters, llega á afirmar, no sé si con entera razón, que «sólo él, entre los artistas de su tiempo, tiene puntos de semejanza con Beethoven, tanto por el estilo, como por la forma que imprimió á sus creaciones, y marchando por el camino trazado por el gran maestro... buscó el ideal á que debe aspirar todo verdadero artista,» los campos en donde desarrolló todas sus facultades y en que su talento se desplegó más y mejor, fueron la música religiosa, la sinfónica, y, sobre todo, la de *camera*.

Todos, en efecto, están contextes en que la obra maestra de Brahms, aquélla en que su genio se elevó á mayor altura, y en la que mostró su gran saber y el profundo

conocimiento de los clásicos del arte, es el *Requiem alemán*, que escribió en 1868, y que á juzgar por lo que dice Hugo Imbert en sus *Profils des musiciens*, es una afortunada amalgama del arte de Bach y Hændel, con el más moderno de Mendelssohn y Schumann.

A esta obra siguen en importancia las cuatro sinfonías grandes que escribió; y á ellas, y de más valor aún, los sextetos, quintetos y cuartetos, en no gran número, pero todos de un mérito reconocido y fuera de toda duda. Aparte de esto, cuéntanse en el catálogo de las obras de Brahms un escaso número de *Lied*, con la particularidad de que su primera composición fué la que lleva por título *Liebestren*, Fiel al amor, y la última sus *Cuatro cantos serios* para voz de bajo; bastantes, por no decir muchas, obras para piano, y entre ellas las conocidísimas y originales *Danzas húngaras*; y varias cantatas, siendo la más importante y de alto valer la que lleva por título *Rinaldo*, escrita sobre una poesía de Goethe.

En cambio, en el bagaje artístico del ilustre compositor no se cuenta ópera alguna, debido á la escasa, por no decir ninguna, afición que al género dramático tenía, tal vez porque participase de aquella creencia que, al decir de mi sabio amigo Masarnau, abrigaba éste y sus íntimos amigos Chopin, Alkan y algún otro que no recuerdo, no sólo de la falsedad de dicho género, sino de que la afición á él cedía en daño del culto que á la música pura profesaban con tan ardiente entusiasmo.

Y no parecerá descaminado este juicio si se tiene en cuenta que, por lo que dicen los más conocedores de Brahms, éste raras veces iba al teatro, y no hubo fuerzas humanas que le hicieran emprender la caminata á Bayreuth á oír las óperas wagnerianas, naciendo de aquí, sin duda, la creencia que, si mal no recuerdo, desvaneció Hanslick, de que el maestro de que voy hablando era completamente refractario al wagnerismo.

Las obras de Brahms muestran, más que una inspiración espontánea, un espíritu concentrado, una expresión

indefinible de tristeza y ternura al mismo tiempo, gran riqueza de armonía, ritmos originales, una gran sonoridad y marcada afición á los motivos populares, sobre todo húngaros, y una maestría que pocos alcanzan en la manera de escribir y expresar sus pensamientos, siempre bellos y siempre nuevos, y exentos de toda vulgaridad y mal gusto.

En una palabra: Brahms, diré copiando al ya citado Imbert, ha sido uno de los que mejor han traducido el estado enfermizo de nuestra época; parafraseando la frase de Lamennais: «mi alma ha nacido con una llaga,» encontrando al propio tiempo, como Beethoven, frases de consuelo y de esperanza.

Al asistir hace algunos años al entierro de uno de sus mejores amigos en el cementerio Central de Viena, dijo, señalando un sitio: «Aquí desearía reposar.»

Sus deseos se han cumplido, y los restos de Brahms yacen en aquel lugar sagrado, al lado de las tumbas de Beethoven y de Schubert.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Junio 1897.)

## CLVI

### HERO Y LEANDRO

(ópera de Mancinelli)

Hero, sacerdotisa de Venus, vivía en Sesto, á orillas del Helesponto, por el lado de Europa, y Leandro habitaba en Abydos, situado en una de las playas del mismo mar en la parte del Asia. Encontráronse ambos en una fiesta de Venus, y verse y amarse fué una misma cosa. Desde entonces, Leandro, para hablar á su amada, atravesaba á nado todas las noches el Helesponto, guiado por la luz de una antorcha que, como faro, colocaba aquélla en lo alto de una torre. Al principio todo fué bien; pero á muy luego, embravecióse el mar, y Leandro tuvo que desistir de sus arriesgados viajes, esperando siete días mortales á que pasara la tormenta. Viendo que no se calmaba, y no pudiendo ó no queriendo reprimir más su impaciencia, lanzóse á las encrespadas olas, que bien pronto le envolvieron, depositando su cadáver en las playas de Sesto. Hero, transida de dolor al contemplar los restos de su amado, se arrojó al mar, hallando en él la muerte. Medallas del tiempo de Caracalla y de Alejandro Severo representan á Leandro precedido de un Cupido que lleva una antorcha en la mano, como guiándole en su peligrosa travesía.

Así relata un libro viejo que tengo á la vista

*il caso lagrimoso e fero*  
*...la storia di Leandro e d'Ero,*

como dice la *poesía* en el prólogo de la ópera de Mancinelli; sencilla y conmovedora historia que han cantado los poetas de todos los tiempos, y ha sido el asunto sobre el cual ha escrito Arrigo Boito el *libretto* de aquélla, sin que, en puridad, pueda decirse que con ello haya añadido muchos laureles á su corona de autor dramático.

Ya esos amores habían aparecido en el teatro, á juzgar por lo que dicen los rebuscadores de noticias que al arte lírico conciernen, toda vez que se cuenta que en Berlín se cantó, en 1800, un monodrama de Bernardo Anselmo Weber, intitulado *Ero*, y en 1815 un melodrama del compositor Luis Seidel, denominado *Hero y Leandro*, sin que se sepa ni de uno ni de otro qué éxito tuvieran, si bien el silencio guardado sobre este punto haga presumir que tales creaciones no empujaron gran cosa, que digamos, á sus autores por el camino de la inmortalidad.

Y por más que la sencillez del caso, cuya fama puede decirse que sólo es debida, más aún que á las habilidades de natación del atleta de Abydos, al trágico fin de los amores de éste con la sacerdotisa venusiana, no diera margen á escribir una obra de interés dramático, Arrigo Boito emprendió la tarea, haciendo primero el libro, y proponiéndose ponerle después música de cosecha propia. Como ya le ha sucedido en más de un caso, el autor de *Mefistófeles* terminó la parte literaria de su obra, y desistió de emprender la musical, de que se encargó el célebre Bottesini, quien compuso con mala fortuna una partitura que bien pronto cayó en el olvido; por lo que el poeta, más enamorado de su creación de lo que en realidad debiera estarlo, dió ésta á Mancinelli, á fin de que, como decía el inolvidable Duque de Rivas, la musicara de nuevo, dándola un calor y una vida de que casi en absoluto carecía, y no eran bastante para prestarla ni la belleza de la forma ni la hermosura de los pensamientos, salvo algún tropezón científico que pasa inadvertido para el oyente, gracias que se oye desde lejos.

Y que el *libretto* adolece de esas flaquezas, no sería difícil probarlo relatando sin comentarios el argumento, si tal puede llamarse la trama de aquél; pero hago gracia de ello á mis lectores, limitándome á decirles que, no siendo suficientes á prestar interés á la acción los soliloquios y los diálogos amorosos que constituyen su fondo, y en él abundan, le ha sido preciso al poeta hacer intervenir un personaje del cual nada hablan las historias, y al cual ha hecho nada menos que gran personaje de la Tracia, rey de los sacrificios, y especie de padre prior y espiritual de las sacerdotisas, no muy avenido, por las muestras, con el oficio y votos de aquellas doncellas, el cual, realizando el sabido refrán de que «el hábito no hace al monje,» bajo un aspecto venerable, á lo cual contribuyen mucho las barbas blancas que gasta y las vestiduras sacerdotales que lleva, es, en el fondo, una mezcla de viejo Tenorio y de traidor de aquellos melodramas de Bouchardy que nos asustaban siendo niños, y aún suelen aparecerse, de cuando en cuando, en el teatro de la Puerta de San Martín en París, y en el madrileño de Novedades; hombre de bastantes malos modales, como él mismo lo confiesa al hacer saber que

*son l'arconte possente e selvaggio,*

y declarando paladinamente y con brutal franqueza que el que se la hace se la paga; que no otra cosa quiere decir

*fu più volte il mio sdegno fatal.*

De presumir era, dadas las cualidades con que Boito adornó al sujeto, que su misión no había de ser buena en el poema, y así es. El anciano Ariofarne, que tal es el nombre con sus puntas de arcáico que aquél le ha dado, empieza por aparecer desde luego enamorado de Hero. Escamón como él solo, ve con envidia el cariño

con que aquélla coloca en las sienes de Leandro, vencedor en unas fiestas, la corona de laurel, premio de su victoria, y sus celos suben de punto, primero al ver las tiernas endechas que el joven atleta canta en acción de gracias, y luego al oír un coloquio entre ambos jóvenes, en cuyo momento, y aclaradas sus sospechas, se decide á ir de una vez al vado ó la puente, y declara su pasión á Hero, añadiéndola, con notorio abuso de su autoridad, que opte entre su mano ó la muerte, que esto vendría á ser en suma el encerrarla para siempre, privada de todo comercio humano, en una torre, llamada de la Virgen, y labrada sobre una roca bañada en parte por el mar, cerca del punto más peligroso del Helesponto, vivienda de una joven doncella que, consagrada por entero al culto de Venus, debía con sus sonrisas aplacar las furias de aquel alborotado mar.

Todo lo cual acepta Hero con las debidas reservas mentales, antes que unir su existencia á la de aquel anciano, siendo, en su consecuencia, encerrada en la torre, en la cual, del modo y forma que quedan dichos, la visitó Leandro hasta suceder la tragedia ya relatada, y en la cual no queda á Ariofarne ni el placer de la venganza.

Dada la nota característica del maestro Mancinelli, de ser el más fervoroso creyente y el más ardiente apóstol de la escuela wagneriana entre los italianos, cualidades ambas de que ha dado repetidas pruebas entre nosotros, difundiendo y propagando con celo incansable la música del gran maestro de Bayreuth, he de confesar á mis lectores que, al ver anunciada su ópera, creí que tendría que habérmelas con una partitura que, por su fondo y forma, con más ó menos mérito, habría de añadirse al catálogo de las que, sobre todo en Francia, y más aún, si cabe, en Bélgica, se escriben por los compositores de la moderna escuela afiliados incondicionalmente á la secta wagneriana, con olvido de las tradiciones de su propia patria, en este ramo importante del arte musical, y desoyendo los consejos del mismo Wagner, que, pe-

netrado, como era natural, más que nadie, de sus doctrinas y de su sistema, proclamaba éste como esencial y genuinamente alemán, y que, por tanto, sólo los de su propia raza y país debían aprovechar y seguir en absoluto. Por fortuna no ha sido así, y el maestro Mancinelli ha dado una prueba de buen sentido artístico no renegando de las tradiciones que tanta gloria han dado á su patria, y escribiendo una ópera esencialmente italiana, si bien aprovechando todos los elementos y todos los adelantos que en el drama lírico se deben al autor de *Lohengrin*, en la medida que su talento y saber le dictaban y á sus fines convenía. Más claro: ha seguido el camino iniciado por Verdi en el *Otello*, tomando sólo por modelos las obras de lo que pudiera llamarse la segunda época de Wagner, caracterizada en el *Tannhäuser* y *Lohengrin*, cuya influencia se siente bien á las claras, que ciertamente se hallan lejos de la personificación del puro y genuino wagnerismo del *Tristán*, de la *Trilogía* y del *Parsifal*.

De aquí el predominio de las voces sobre la orquesta, por interés que á ésta se conceda, y tiene mucho en la partitura de *Hero y Leandro*; el que las ideas aparezcan claras y definidas, y los períodos melódicos sean amplios y perfectamente delineados; el que intervengan las masas corales, casi del todo proscriptas en los dramas verdaderamente wagnerianos; el que haya, asimismo, otras piezas de conjunto, sin caer por esto, ni por asomo, en el patrón por demás anticuado de los duos de las óperas italianas que se han escrito hasta muy andada la presente centuria; y el que el *leitmotive*, alma y encarnación de los procedimientos wagnerianos, no aparezca en realidad en la partitura, bien que se apunten en ella las ideas melódicas de los momentos más culminantes de la ópera; condiciones todas éstas que los que creemos hallarnos en el justo medio entre la vieja y la nueva escuela, consideramos necesarias en todo drama lírico para que sea verdaderamente tal.

Y si á esas condiciones se unen una armonía rica y hábilmente manejada, salvo alguna rareza hecha con premeditación y alevosía, tal vez para dar sabor arcáico al pasaje donde se encuentra, recordando el modo como se templaba la lira griega, y una instrumentación tan bien sentida como magistralmente escrita, claro es que mi juicio, en el que, en casi todo, voy en muy buenas compañías, ha de ser muy favorable, como fundada la creencia de que la partitura de *Hero y Leandro* es obra de reconocida importancia, más pensada que sentida, inspirada algunas veces, y cuando no, revestidas las ideas con tales ropajes que las hace aparecer con una originalidad de que en el fondo carecen; labor de alientos vigorosos y enérgicos, y en ocasiones impregnada de poesía y de sentimiento; trabajo, en fin, con el cual Mancinelli se ha elevado sobre cuantos, excepción hecha de Verdi, por supuesto, cultivan hoy el drama lírico en su patria, y dado un gran paso en su carrera de compositor, supuesto lo que de sus anteriores obras nos era conocido.

Bien merecía la partitura de *Hero y Leandro* el que de ella se hiciese un estudio detenido, resaltando sus bellezas y no ocultando, por otro lado, los defectos de que adolece; pero semejante tarea no me ha sido dable el hacerla, ni el tiempo ni el espacio de que dispongo hubieran permitido consignar aquí con la debida detención el resultado de tal trabajo. Por ello he de renunciar á hacerlo, y limitarme á señalar los pasajes más salientes y de más valer de toda la ópera.

Tales son, á mi juicio, el *allegro agitato*, ó peroración, como dicen los sabios, con que termina el prólogo y es la página más apasionada y más vigorosa del acto tercero; la llamada *anacreóntica*, que canta Leandro, y que tiene todo el carácter de una romanza italiana; el aria de Hero, que se ha intitulado de la *concha*, más original que aquélla, y, sobre todo, el duo entre los dos amantes, harto más bello y más sentido en sus comienzos que en

su fin, en el acto primero. En el segundo, donde á las primeras de cambio se encuentran más al desnudo las rarezas antiarmónicas á que antes aludía, y parecen puestas allí como para indicar que los músicos preparan sus instrumentos para la danza sagrada que á luego se oye, la que por su ritmo parece inspirada más bien en alguna melodía de la nebulosa Albión que á orillas del Helesponto, lo más notable, un trozo musical de verdadero mérito, eminentemente clásico y que pinta bien la orgía á que, como terminación de la fiesta de Venus que allí se celebra, se entregan sacerdotes, sacerdotisas y cuantos han acudido á ella, es la *fuga* con que termina el acto, dejando profunda impresión en el oyente.

El acto tercero es, sin duda, el de más importancia y valor de la ópera, tanto porque en él hay un verdadero interés dramático, de que en absoluto, ó poco menos, carecen los anteriores, cuanto porque la musa del compositor, debido sin duda alguna á ello, se ha sentido más inspirada, no teniendo otro *pero* que ponerle que el de que traiga á la memoria, por la situación y hasta por las palabras que el poeta ha puesto en boca de los amantes, el famoso duo del *Tristán é Isolda*, como ha hecho observar el maestro Chapí, en el autorizado y atinado juicio crítico de la obra que ha publicado la prensa. El lejano coro que en los comienzos se oye, las voces de los marineros, los mil detalles de la orquesta que acompañan el largo y melódico recitado de Hero, en espera de su amante, todo ello forma un cuadro lleno de poesía, cuadro cuyo interés crece á medida que se acerca el momento de que Leandro llegue á los pies de la que le mira como esposo. La orquesta entonces pinta de un modo admirable la ansiedad de Hero, ansiedad que va en aumento hasta que Leandro cae en sus brazos; y el público, subyugado por el interés de la escena, tan magistral y vigorosamente subrayado por la música, prorrumpe en una explosión de entusiasmo. En el duo que sigue parece que, como fatigada la musa del compositor del esfuerzo que

ha hecho, no ha querido ó no ha podido pintar con tan vivos colores como en el del primer acto la pasión de los dos amantes; pero bien pronto se rehace, y la tormenta que luego sigue, magistralmente descrita por la orquesta; la lucha entre los dos amantes, al oír que se acerca Ariofarne, ante el temor de verse perdidos, y cuya situación alguna semejanza tiene con el famoso *duo* de *Los Hugonotes*, y el trágico final, que no creo yo que perdería nada, antes al contrario, abreviando la escena de Hero con aquel vengativo sacerdote, forma todo un cuadro eminentemente dramático y lleno de grandeza y de pasión.

Tal es, á vuela-pluma, la impresión que en mí ha producido la ópera *Hero y Leandro*, que, al hacer su aparición en el mundo músico, ha tenido la singular fortuna de tener una intérprete que ha sabido realzar á maravilla la poética figura de la sacerdotisa de Venus, de modo tal, que dudo mucho la sobrepuje ninguna otra. No tengo para qué consignar de nuevo el favorabilísimo juicio que Hericlea Darclée me mereció desde que por vez primera, hace años, pisó la escena de nuestro Teatro Real; baste decir que, si cabe, aún podrían añadirse ahora nuevos elogios. Su alma de artista, su corazón, su inteligencia en el hoy cada día más difícil y menos estudiado arte del canto, su talento de actriz, aunado todo para realzar el personaje de Hero, ha hecho de él una verdadera creación, y á ella, después de Mancinelli, pertenecen de derecho todos los honores del triunfo alcanzado. Injusto sería negar la participación que en él han tenido, pues en todos se ha visto decidido empeño en coadyuvar á él, el tenor De Marchi, que ha interpretado con verdadero acierto el papel de Leandro; la Srta. Guerrini, que lució su hermosa voz en el prólogo; los coros, y la orquesta, que, con colorido y precisión digna de todo elogio, tocó la difícil partitura de Mancinelli de modo tal que no era posible ponerla ningún *pero*; y, por último, los pintores Sres. Amalio y Bussato, en las tres decoraciones que para

dicha obra han pintado, verdaderos cuadros que honran á tan inteligentes artistas, á quienes, con justicia, se tiene como nuestros primeros escenógrafos.

Y con esto doy punto, no sin enviar mi cordial enhorabuena al maestro Mancinelli, y expresarle mi deseo de que en su carrera de compositor alcance tantos ó más lauros que los ganados como director de orquesta, y le han hecho ser, bajo este aspecto, una de las personalidades más importantes hoy en el mundo musical.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Diciembre 1897.)

## CLVII

### LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1898)

*Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.*

Mi querido amigo: Cuánta verdad encierra aquel sabido refrán «el hombre propone y Dios dispone,» no creo necesite demostración, porque, á bien seguro, habrá tenido, como todos los mortales, ocasión de apreciarlo muchas veces en su vida. Y convencido de ello, no ha de extrañar el que le diga que, en los tiempos que corremos, cogiéndome el tal refrán de medio á medio, ó lo que es lo mismo, que todos los firmes propósitos que tenía, al comenzar el invierno, de proseguir la campaña que de luengos años vengo haciendo en *La Ilustración* como cronista musical, se fueron al traste, gracias á las frescas brisas con que el Guadarrama acaricia á los moradores de esta heroica villa, las cuales pusieron á mi flaca humanidad cual si digan dueñas, ó dicho más en canto llano, en el estado patológico más antimusical posible, y mi pensamiento más preocupado con las pócimas de la botica que con partituras y obras de arte.

A Dios gracias, el temporal que he corrido ha amainado, permitiéndome consagrar algunos ratos á mis aficiones musicales, y me deja ahora reanudar, aunque tardíamente, mis interrumpidas tareas, las cuales, por ahora, me sospecho que no han de ser muy largas, ni, usando de una conocida frase, he de hacer gemir mucho las

presas con mis escritos, dado que en el momento histórico en que trazo estas líneas hace ya días que la *Sociedad de Conciertos* ha dado el acorde final de sus sesiones; la empresa del regio coliseo cerró las puertas de éste á piedra y lodo hasta el otoño, y la compañía lírico-dramática del teatro del Príncipe Alfonso tuvo, al propio tiempo de comenzar sus tareas, que darlas por terminadas *a fortiori*.

Dicho esto por vía de preámbulo, y como justificación del silencio que *a fortiori* he guardado, entremos en materia si le place.

Ya sabe usted que la *Sociedad de Conciertos*, no sé si con buen ó mal acuerdo, ha dado dos series de ellos, desde los comienzos del invierno hasta poco há. Hablar á usted y á los lectores de su ilustrado periódico de la primera sería servirles un plato trasnochado, y pondría á *La Ilustración* al nivel de aquellas viejas *Gacetas de Madrid* del tiempo de nuestros abuelos, que traían noticias de Polonia ó de Dinamarca á los seis ú ocho meses de ocurridos los sucesos que relataban. Por eso me guardaré bien de hacerlo, enderezando esta carta á hablar tan sólo de la segunda campaña, cuyos ecos todavía resuenan en mis oídos, y aun eso, fijándome únicamente en lo de más interés y novedad.

Al tratar de hacerlo, no creo que haya usted de llevar á mal el que, cediendo, no ya á una inveterada manía, que tal pudiera creerse dado mi eclecticismo en materia de arte, sino á un profundo y arraigado convencimiento, empiece por dolerme una vez más del espíritu estrecho y exclusivista que de algún tiempo á esta parte preside á la redacción de los programas de dichos conciertos. Merced á él, ni una sola vez se han visto estampados en ellos los nombres de Haydn, el padre de la sinfonía, y de Mozart, haciéndose de sus obras una preterición soberanamente injusta, antiartística de todo punto, y que no tiene precedente ni ejempló en ninguna de las series de conciertos verdaderamente importantes del extranjero.

Mendelssohn ha figurado, por gracia sin duda, dos veces, y quizás esas á pesar de los que tienen por catecismo infalible *El Judaísmo en música*, que en mal hora, y en un momento de despecho, escribió Wagner; y no han salido mejor parados Weber y Schubert. Es decir, se ha dado de lado, más ó menos absolutamente, á grandes maestros en el arte, cuyas obras asombraron al mundo y vivirán mientras haya quienes rindan fervoroso y desapasionado culto á la verdadera música.

¿Quiere decir esto que yo pretenda que sus composiciones, las del titán de la música, como Berlioz llamó á Beethoven, y las del patriarca de todos, el gran Bach, sean las únicas que se oigan en los conciertos á que vengo aludiendo, y se haga caso omiso de cuanto bueno se ha escrito después, sea cual fuere su procedencia? Creo me hará usted la justicia de creer que nada está más lejos de mi ánimo que semejante ridícula pretensión. Lo que yo aconsejo y pido, con la seguridad, sin embargo, de que mis palabras han de ser verdadero sermón en desierto, es que, dejándose guiar por un buen sentido artístico, y tomando por norma lo que se hace en otras naciones más cultas, musicalmente hablando, que la nuestra, se dé cabida en los conciertos á todo lo selecto, sin preferencias de escuela ni intransigencias desnudas de toda razón.

Y no es ésta la única observación ó el consejo que he de dar, puesto ya en este camino, no sin advertir que algo y con fortuna se ha iniciado últimamente en el sentido que voy á indicar. Si es siempre empresa no fácil de conseguir la de mantener vivo el interés en los conciertos puramente sinfónicos, la dificultad sube de punto, fatal y necesariamente, cuando éstos cuentan largos años de existencia; y por más que se luche para darles atractivo buscando obras nuevas, y llamando artistas y maestros, de gran renombre algunos, que coadyuven á los trabajos, no es posible que tengan toda la variedad y el atractivo que de desear fuera.

Esto acontece con los que celebra nuestra Sociedad de Conciertos, y el mal seguirá en aumento, y en daño suyo, si no da entrada en ellos á un elemento importantísimo que figura en todos los de verdadera importancia en el extranjero, y figuró en los nuestros allá en sus comienzos, y cuando estaba al frente de ellos el inolvidable Barbieri: el elemento vocal. Con él, la Sociedad de Conciertos abriría ancho campo á sus tareas; serían éstas mucho más amenas é interesantes; los amantes del arte tendrían ocasión de conocer y apreciar las hermosas obras que los grandes maestros españoles y extranjeros han escrito en ese género, y la Asociación cumpliría aún más y mejor el fin artístico para que fué creada, que no es otro que el de difundir y popularizar las admirables creaciones de los grandes genios de la música.

Terminado este capítulo de advertencias, no vaya usted á creer que intento ahora darle cuenta, siquiera fuese á vuela-pluma, de cuanto se oyó en los conciertos á que esta carta se refiere. Tan lejos está eso de mi ánimo, que no sólo me he propuesto guardar silencio respecto de las obras allí interpretadas y ya de antes conocidas, porque respecto de ellas ya está dicho todo cuanto yo pudiera escribirle, sino que aun de las que no se encuentran en ese caso, y, por tanto, han figurado por vez primera en los programas, he de ser muy parco, dado su relativo mérito, reservándome no serlo tanto en aquello que pudiéramos llamar la *great attraction* de la temporada.

Así, con decirle que la *primera Suite* de Moszkowski, sin ser una composición que inmortalice á su autor, es agradable y muestra que éste conoce bien los secretos del arte de la instrumentación; que la obertura de la ópera *La Novia vendida*, de Smetana, no gustó á los señores, como el examinando de un conocidísimo cuento, á pesar de no estar exenta de mérito; que lo propio pasó, y con muchísima razón, digan lo que quieran los apasionados de Berlioz, con la *Marcha de los peregrinos*, de éste, la cual; dicen los que lo saben, entusiasmó á Pa-

ganini cuando la oyó; que tampoco entusiasmaron á las gentes, ni en realidad había motivo para ello, las *Pièces Symphoniques* de Kervenguen; y que tanto la *Marcha triunfal* como la *Obertura de concierto*, de Espino, revelan un maestro entendido en el arte, y fueron con justicia muy aplaudidas, tengo liquidada sin trabajo mi cuenta con no escasa parte de las novedades presentadas por la Sociedad de Conciertos, las cuales, salvo levisimas excepciones, no creo hayan enriquecido gran cosa su bagaje artístico.

Y vamos al punto capital de esta carta. Hablando Berlioz de lo que debe ser un director de orquesta, y después de hacer constar que ha de oír y ver, ha de ser ágil y vigoroso, y ha de estar compenetrado de la partitura que tiene delante de sus ojos, añade que debe poseer además otras dotes casi indefinibles, sin las cuales no puede establecerse el apretado lazo que ha de unirle con la orquesta que tiene bajo su mando. Estas, á juicio del gran crítico y maestro, son: «Que se conozca que siente, que comprende, que se conmueve; y entonces —añade— su sentimiento, su emoción se comunican á los que dirige; su llama interior los abrasa, su electricidad los electriza, su fuerza de impulsión los arrastra, y proyecta en torno suyo las irradiaciones vitales del arte musical.»

Poseedor en grado eminente de esas cualidades es el joven maestro Ricardo Strauss, que, precedido de honrosísima y bien ganada reputación, ha dirigido tres de los conciertos objeto de esta carta. Hijo de un padre músico, desde niño dedicóse al divino arte, mostrando tan grandes disposiciones y aprovechando de tal modo las enseñanzas que recibiera de W. Meijer, Maestro de capilla de Munich, que cuando sólo contaba diez y seis años de edad publicó con éxito varias composiciones, y poco después, Levi, cuya fama es notoria y cuyo gran mérito hemos apreciado y admirado aquí, daba á conocer una sinfonía en cuatro tiempos del novel compositor. La favorable acogida que obtuvo, le animó más y

más á seguir trabajando con Richter y Hans de Bülow, hasta el punto de que á los veintitrés años ya compartía con Levi los trabajos de la dirección de las óperas en el teatro de Munich, la cual, por renuncia de aquél, ha ejercido en absoluto, y no mucho después era activo cooperador de la interpretación de las obras wagnerianas en Bayreuth, dirigiendo además *Los Maestros cantores*, y ganando en aquella Meca del wagnerismo la consagración de director de orquesta, colocándose, si no al nivel, á bien corta distancia del mismo Levi, de Richter y Motl, que, como es sabido, son los tres grandes padres que el mundo musical reconoce en la materia.

Strauss ha dirigido aquí tres *Sinfonías*, y la obertura de *Leonora*, de Beethoven, y varias obras de Wagner, con singular maestría, sobre todo las últimas, en las que se ve que ha recogido en la propia fuente la tradición del modo y forma como deben ser interpretadas aun en sus más mínimos detalles. Afortunadísimo también en la *Quinta sinfonía* de Beethoven, cuyas grandes bellezas supo hacer resaltar, y nuestra orquesta, bajo su hábil batuta, interpretó de un modo irreprochable, en mi humilde opinión no lo fué tanto en las demás, debido esto tal vez al afán de ahondar más y más en busca de la verdadera interpretación de las obras beethovenianas, al deseo de alcanzar más efecto en ciertos y determinados pasajes de ellas, añadiendo para ello á las indicaciones que Beethoven puso en sus partituras, algo y aun algunos de cosecha propia; lunar, dicho sea entre paréntesis, que la crítica se ha atrevido á poner también, tratándose de las mismas obras, á Motl, á pesar de su gran saber y de su mucha autoridad, ó, en fin, á la voluntad de querer sustituir la manera de entender é interpretar ciertos y determinados pasajes, con lo que venía, con más ó menos razón, teniéndose como tradicional desde Habeneck hasta nuestros días, bien que en ello no anden los pareceres muy acordes.

Pero, de todos modos, Ricardo Strauss es una gran

figura como director de orquesta, y el llamado á suceder, con Weingartner, otro joven que por las muestras da quince y raya á muchos maestreros, á los que ya antes he nombrado y por derecho propio figuran en primera línea.

Pero si desde ese punto de vista todo elogio que de Strauss se hiciera sería merecido, no pasa lo propio considerado como compositor. No sólo nobleza, sino verdad obliga, y deber es del que ejerce la crítica decirlo, con más ó menos claridad y lisura, á despecho de los que tengan un contrario parecer. Y de que de esto último puede uno estar seguro, no hay más que echar una ojeada al artículo que en la *Guide Musicale de Bruxelles* dedicó Kufferat al elogio de unas obras de Strauss, que, por cierto, ni en París después, ni luego aquí, conmovieron al público, ni mucho menos, y en el cual, á los que no opinaren como él, los trata nada menos que de mandarines de la crítica, doctrinarios de la banalidad y apóstoles de lo soso y de lo vulgar, no pidiendo para ellos la interdicción civil y el extrañamiento perpetuo de todo lugar donde se cultive la música, sin duda por un exceso de indulgencia que es de agradecer. Perdonando este desahogo que en un momento de entusiasmo artístico se permitió el portaestandarte del wagnerismo en Bélgica, no será malo recordarle, no en son de defensa, sino como justificación del parecer que cada cual tenga en materia de arte, no sólo aquella frase latina *de gustibus non disputandum*, que en nuestra tierra se ha traducido «en materia de gustos no hay nada escrito,» sino lo que un maestro de la crítica como Berlioz, que ciertamente no pecaba por exceso de benevolencia, decía en uno de sus escritos, dando una prueba de su gran sentido: «Lo que yo encuentro bello, es *lo bello* para mí; pero quizás no lo sea para mi mejor amigo, aquél cuyas simpatías son casi siempre las mías, y que, sin embargo, no le produce la misma impresión, pudiendo muy bien suceder que la obra que me transporta, me da fiebre y arranca lágrima»

mas, le deje á él frío, ó, lo que es más, no le guste nada y hasta le impaciente.»

Pero, pidiendo á usted perdón por esta digresión, y volviendo al asunto, le he de declarar con toda lealtad que concediendo á los poemas sinfónicos *Don Juan*, *Las Jugarretas de Till Eulenspiegel* y *Muerte y Transfiguración* todos los primores que se quieran desde el punto de vista de la armonía y del contrapunto; reconociendo de buen grado la gran maestría que en ellos revela su autor en el arte de la instrumentación, y de que es legítima consecuencia el gran colorido que tienen muchas de sus páginas, á los que, como yo, no están bien avenidos con el gongorismo musical que ha invadido á los pseudo-imitadores de Wagner, ni por su forma, ni por su ausencia de claridad, ni por las ideas que encierran, pueden gustarnos unas composiciones que, bien miradas, más pueden tenerse por los delirios de una razón enferma, que por la descripción fantástica de sucesos que, ni aun con ayuda de apuntador (que no es otra cosa el programa que les acompaña), pueden entenderse.

Alargaría más de lo debido esta carta, si yo apuntase siquiera, y á propósito de esto, la cuestión de lo que la música debe expresar, dónde empieza su acción y cuáles son los límites de su campo, cuestión harto debatida desde los antiguos tiempos, y en la que el modernismo ha tomado no poca parte; pero aun hecho caso omiso, *a fortiori*, de ello, es lo cierto que exagerar del modo y manera que se hace en tales poemas la música descriptiva, es sacarla de sus naturales límites y desnaturalizarla por completo. Prescindiendo del *Don Juan*, que aun los más entusiastas partidarios de los poemas en cuestión reconocen como el más endeble de todos, ¿es posible, como dice un autorizado crítico de allende el Pirineo, pintar musicalmente las aventuras de un personaje que monta á caballo, penetra en una plaza rompiendo platos y hortalizas, se disfraza de fraile, hace la corte á las muchachas, oficia de estudiante en una universidad y muere

á manos del verdugo en menos de tres cuartos de hora, como sucede en *Las Jugarretas de Till Eulenspiegel*? Se dirá por los partidarios de este género de música que eso es muy factible, porque ésta puede expresarlo todo; pero á esa afirmación rotunda podría contestársele como aquel ilustre prócer, gloria de la literatura española, á un maestro de baile que se esforzaba en demostrarle que con la danza todo se podía decir y expresar: «Pues bien, hágame usted el favor de explicarme cómo podré yo asomarme al balcón, llamar al sereno y decirle que vaya corriendo á avisar al comadrón, porque mi mujer está de parto.» Y si eso pasa con el poema sinfónico aludido, en cuanto al de *Muerte y Transfiguración*, haciendo más sus palabras, diré yo aquí, con el crítico antes aludido, que «en realidad es un baile fúnebre, en que Strauss pinta los sufrimientos de un enfermo. La música no nos dice qué mal tiene; pero bien se ve que empieza por el estado comatoso. Después, de tiempo en tiempo, un violento acceso hace saltar de su lecho al enfermo y al público también, y de sacudida en sacudida se llega á la catástrofe final, después de lo que se oyen unas arpas, señal evidente de que el muerto está ya en el Paraíso.»

Y basta de sinfonías, para decir á usted que harto mejores que ellas son las melodías que cantó Mme. Strauss con hermosa voz, aunque no de mucha extensión, con expresión y sin acudir á ninguno de esos recursos de mal gusto á que suelen acudir los artistas en demanda de aplausos; y que gran cosecha de ellos alcanzó con toda justicia en uno de los conciertos nuestro *violoncelista* Mirecki, demostrando una vez más ser de la raza de los buenos artistas y merecedor de la alta estima en que es tenido por los amantes de la buena música.

Y para concluir esta carta, que á pesar de todos mis propósitos ha resultado larga, consignaré que los conciertos terminaron interpretándose en los últimos, por el excelente Orfeón de San José, que en no lejana fecha

ganó en buena lid merecidos lauros, la cantata bíblica de Wagner, *La Cena de los Apóstoles*, y el coro de Grieg, *La verdadera patria*. Escrita, según dicen, la primera para un festival y en época en que Wagner no había entrado aún en su última manera, parece casi toda ella la obra de un clásico de los buenos tiempos de la música religiosa puramente vocal, sin que esto quiera decir que se eleve á la altura de la de los grandes maestros de entonces, cuyas obras brillaban, no sólo por la corrección y pureza de la forma, sino por la unción religiosa de que estaban impregnadas; siendo, no sólo en mi sentir, sino en el de la mayoría de las gentes que la oyen, lo verdaderamente bello é inspirado de ella el final en que interviene la orquesta con poderosa manera, página grandiosa en que el maestro de Bayreuth se elevó á grande altura, conmoviendo é impresionando al oyente. Lo cual no pasa á éste con el coro de Grieg, que no podrá contarse entre las obras maestras de este originalísimo autor. Ambas, como he dicho, las interpretó *con amore* el Orfeón de San José, secundado por la orquesta, alcanzando con justicia los obreros que le componen grande y merecida ovación.

Y con esto doy por comenzadas mis vacaciones, deseando que en el otoño, al reanudar, *Deo volente*, mis tareas, estén nuestros ánimos harto más tranquilos para tratar de música que al presente lo están.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Mayo 1898.)

## CLVIII

### LA VIOLINISTA DOMINGO

Cuenta Arturo Pougin, en el libro que lleva por título *Viotti y la escuela moderna del violín*, que cuando el célebre Beriot presentó por vez primera en un concierto á su discípulo Vieuxtemps, el sabio Fetis escribió en la *Revista y Gaceta musical de París* estas palabras: «Un violinista, cuya talla es casi igual á la del arco que acaricia en sus manos, se ha hecho oír, después de Beriot, en el séptimo concierto de Rode. Este niño, cuyo apellido es Vieuxtemps, posee una seguridad, un aplomo y una afinación verdaderamente notables. Puede decirse de él, como de Mozart, que ha nacido músico.»

Esto mismo, pero aumentado en tercio y quinto, no vacilo en estampar aquí ahora, si no con la autoridad de aquel respetable Director del Conservatorio de Bruselas, con la convicción firmísima que nace de un desapasionado juicio y se ve robustecida con el parecer de nuestros más afamados maestros, respecto de la joven, casi niña, Adelina Domingo, que pocos días há, por voto unánime del Jurado, y en medio de entusiastas y espontáneos aplausos, alcanzó el primer premio en la enseñanza superior de perfeccionamiento de violín, que en nuestro Conservatorio rige el ilustre Monasterio, y cuya aparición en el mundo músico, de modo tan verdaderamente asombroso, es causa de que falte á los propósitos que había indicado en mi último artículo, rompiendo el silencio que por algún tiempo me proponía guardar en *La Ilustración*.

Hace muy pocos años llamaba á las puertas de la casa de Monasterio una niña, acompañada de su padre, portadores ambos de una carta del maestro Goñi, que tiene á su cargo la enseñanza de violín en la Escuela de Música de Valencia, uno de los discípulos agradecidos, *rara avis*, de aquel veterano del arte. Decíale en la epístola que en los dos años que había dado lección á la dicha niña, había observado en ella condiciones tan excepcionales, que no quería que ningún otro, sino su maestro, la enseñara el arte que ilustraron Viotti y Beriot, seguro de que el resultado habría de sobrepajar á cuantas esperanzas se concibieran, y de que, andando el tiempo, sería una artista que honrase su patria. Las palabras de Goñi, su competencia en el arte, el aspecto miserable de la pareja que ante él se hallaba y la fisonomía inteligente de la niña, impresionaron vivamente á Monasterio, al punto de que no vaciló un momento, y á pesar de que la clase que á su cargo tiene es de enseñanza superior á la que por el momento había de darse á aquélla, en adoptarla desde luego como discípula, concediéndola la matrícula gratuita en la Escuela Nacional de Música y Declamación, en uso de las facultades que su Reglamento le concedía como Director que era entonces de dicho Centro docente.

Hecho esto, hubo de enterarse, sin gran trabajo, de la lamentable situación en que aquella pareja se hallaba, y tan á las claras revelaba su aspecto, la cual, después de haber hecho á duras penas el viaje de Valencia á Madrid, dejando allí el resto de su familia, se encontraba aquí sin un solo amigo ni conocido que la amparase y socorriese, ni otros recursos que los pocos céntimos que el padre, saliendo por las noches del miserable tugurio de la Ronda de Segovia en que se albergaban, ganaba tocando el clarinete en las puertas de las tiendas de la calle de Toledo. Inútil es decir, conociendo á Monasterio, que procuró desde luego aliviar, en lo que posible fuera, la triste suerte de aquellos dos desgraciados seres, y, mer-

ced á sus gestiones, la Sociedad de San Vicente de Paúl los contó desde luego entre sus acogidos: durante los inviernos recibieron constantemente los bonos de comida que, bajo el velo del anónimo, se han repartido, en gran cantidad á los pobres de Madrid durante varios años por unos verdaderos bienhechores de la humanidad, y no pocas limosnas pasaron y pasan de almas caritativas á las de la familia cuya precaria situación estoy describiendo.

El primer premio que la niña Domingo obtuvo en la clase de solfeo de la Escuela Nacional de Música, y los rápidos adelantos que en el manejo del violín hacía, dieron luego ocasión á que se la otorgase la pensión que la Nilson dejó fundada en favor de una alumna pobre de dicho Centro docente, pensión que, dadas las excepcionales condiciones de la favorecida, no vaciló en aumentar de su propio peculio el inolvidable Marqués de Santa Ana; pero los dos años de duración de ella pasaron bien pronto, y con ellos el momentáneo alivio que tuviese la familia Domingo, la cual más tarde vió, según parece, frustradas las esperanzas que concibiera en un viaje que hizo á Valencia, de que aquella Diputación provincial, conoedora ya del mérito de la joven, viniese en su ayuda, y le diese medios de concluir con menos ahogos y apuros su carrera.

Y al mencionar ésta, no debo ocultar que á más de uno de los que me han hablado de la niña Domingo les he visto extrañarse de que el violín, y no otro instrumento músico, haya sido el de su predilección, y al que ha consagrado su talento y la vida entera. Cómo y por qué fuera esto, lo ignoro, bastándome con reconocer que al hacerlo tuvo una intuición maravillosa, dados los resultados, y con consignar que no ha sido, seguramente, la única mujer que se ha sentido con esa vocación y ha conseguido alcanzar honrosísimo puesto en la historia del arte. Ya en tiempos anteriores al siglo XVIII se habían hecho, que yo sepa, célebres varias en la *viola d'amore*

y la *viola de gamba*; dicese que en dicha centuria pasó en Viena la Strinasacchi como famosa violinista, y se citan con encomio en los comienzos de la presente á la Luisa Gerbini, discípula del famoso Viotti, y la Paravicini; así como en más modernos tiempos es sabido que recorrieron la Europa, cosechando lauros sin cuento, las dos hermanas Milanollo, de quienes se hicieron lenguas los críticos de entonces.

Véase, pues, cómo no ha sido tan extraño al sexo débil, como á primera vista pudiera parecer, aquel instrumento músico que tan célebre hizo á Corelli, el fundador de la dinastía de los grandes violinistas italianos, y en la que brillaron genios como Locatelli, Vivaldi, Tartini, Pugnani, Viotti y Paganini, último eslabón de tan gloriosa cadena, traspasándose después de él las glorias del violín á Bélgica en manos de Beriot y Vieuxtemps, á Alemania en las de Joachin, y en España en las de nuestros esclarecidos compatriotas Monasterio y Sarasate.

El relato de la vida de esos célebres maestros, como, con levísimas excepciones, la de todos los que se han elevado en las esferas del arte, demuestra que el renombre que alcanzaron se debió á que el genio y talento de que Dios les dotara fueron cultivados y engrandecidos merced á un incesante estudio. Penetrado de ello, y de la grandísima verdad que se encierra en el *labor improba omnia vincit*, de Virgilio, Monasterio sujetó desde el primer momento á su discípula á un estudio constante y sostenido, haciéndola conocer y practicar las lecciones de los mejores métodos, las obras de más valía en todos los géneros, así como conocer á fondo é interpretar las composiciones de los grandes clásicos del arte, y, en suma, procuró que atesorase cada vez más el caudal de sus conocimientos en la música, y muy en especial en el violín. Merced á ello, á la intuición verdaderamente sorprendente de la niña Domingo, á su talento, á su verdadero genio y á sus aptitudes, de todo punto excepcionales para el violín, en el concurso á que he hecho referencia, y en

el que, como también he dicho, se dió á conocer, pudo presentar al Jurado un número grande de obras de todos géneros, para que escogiese cuáles había de ejecutar en su presencia, y como descanso después del *Gran concierto en si menor*, para violín y orquesta, magistral composición de Monasterio, de largas dimensiones y erizada de dificultades sin cuento, que venció con singular maestría.

Esto dicho, pocas palabras bastarán para completar el juicio que tan singular artista me merece. Como de Teresa Milanollo decía un crítico que en los tiempos que escribió tuvo gran autoridad, después de oirla, pueden repetirse aquellas palabras de Tácito: *Inesse feminis aliquid divinum*; el violín en sus manos, más que un instrumento, es el intérprete fiel de los sentimientos que agitan su corazón y de las ideas que bullen en su mente, y estrechado por ella con sus delicados brazos, parece formar parte de su sér. El hermoso sonido que de él obtiene, su afinación exquisita, su manera de decir llena de elegancia, el vigor verdaderamente extraordinario, dada su juvenil edad, de que en ocasiones, y cuando al caso conviene, hace gala, y contrasta con la pasión y la ternura que revela en otras; el clasicismo de que hace alarde, y la naturalidad con que vence magistralmente todas las dificultades de las obras que interpreta, todo ello hace que pueda y deba considerársela ya hoy como una verdadera artista en toda la extensión de la palabra, y abrigar la legítima y fundada esperanza de que ha de ser legítimo orgullo de la patria en que nació.

Léese en el estudio que publicó T. Radoux de Vieuxtemps, que comprendiendo Beriot la situación crítica en que aquél y su familia se encontraban, sin tener lo necesario para su material sustento, y temeroso de que, de seguir en tan lamentable estado, se malograra un artista al que predecía un porvenir glorioso, concibió la idea de poner remedio á tan grave mal, y evitar sus tristes consecuencias, haciendo uso de la influencia que por enton-

ces tenía con el Gobierno holandés, á fin de recabar de éste una pensión en favor de su discípulo, alegando como razón potísima en el escrito que dirigió al rey Guillermo, y que dicho autor transcribe en su libro, que se trataba de un niño que, en la corta edad que á la sazón tenía, había adquirido ya en el violín un talento digno de llamar la atención, y, sobre todo, que era, á su juicio, *el fenómeno más asombroso que había oído y conocido en su vida de artista.*

Pues por la misma situación precaria en que, como el después célebre violinista, se encuentra Adelina Domingo; por el fundado temor de que, de no poner remedio á ella, vea la joven artista perdido el fruto de su incesante labor y de sus afanes, malgrado el gran talento que Dios la dió y desvanecidas por completo las ilusiones que, con sobrada razón, acaricia su mente, Monasterio, copiando sin saberlo las mismas palabras que á Beriot inspiró Vieuxtemps, al afirmar que se trata de una artista cuyas aptitudes para la música y cuya inteligencia son verdaderamente fenomenales, piensa acudir á S. M. la Reina, cuya protección á los artistas es notoria, y que ya en más de una ocasión ha mostrado vivos deseos de proteger á la joven Domingo, pensionándola, cuando se creyera llegado el caso, para ir al extranjero, á fin de que, á ser posible, aquéllos se realicen, y, asegurada por algún tiempo su subsistencia, pueda ir á aquellos países donde más y mejor se cultiva el divino arte de la música; seguir allí el consejo que Beriot daba á sus discípulos más afamados, de *escuchar y reflexionar*, y, por último, darse á conocer, en la firme convicción de que se trata de salvar de un inminente naufragio á quien, andando el tiempo, ha de ser una gloria de la España musical.

De creer y de esperar es que tenga favorable acogida esta demanda, por más que, dadas las circunstancias que atravesamos, la ocasión, por desgracia, no sea propicia para ello, y que, merced á la regia protección, el nom-

bre de la laureada alumna de la Escuela Nacional de Música no quede relegado al olvido, sino que brille entre los más ilustres que registra la historia del arte español en los tiempos que vivimos.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Julio 1898.)

## CLIX

### CURRO VARGAS

(zarzuela de Chapi)

Encargado en los comienzos del verano, por mis compañeros de la Comisión inspectora del Teatro Real, de redactar una Memoria que había de elevarse al Gobierno, en la que, entre otros particulares que ahora no hacen al caso, se consignara el pensamiento unánime de los que la componíamos respecto de lo que debía ser el regio coliseo y los medios que podían emplearse para llegar al *desideratum* de los amantes del arte patrio, la ópera nacional, empecé mi tarea, la cual, al llegar al punto más interesante, tuve que suspender *a fortiori*. La causa de ello fué el que, habiéndose convenido que los tres maestros compositores de música dramática que en dicha Comisión figuraban, me comunicasen unas notas donde más *in extenso* se consignaran las opiniones que de palabra habían emitido sobre la materia, dos de ellos cumplieron como buenos enviándomelas en breve plazo; mas no así el tercero, el cual no daba señales de vida. Y tantos fueron los compases de espera que hube de contar, que, pasado algún tiempo, creí llegado el caso de recordarle el compromiso en que se encontraba, por más que yo no atribuyera su silencio á olvido ni á falta de voluntad, sino á la ardua labor á que el sujeto en cuestión tiene consagrada su existencia. La respuesta no se hizo esperar, y en carta fechada en el Monasterio de Piedra el 16 de Julio del año de desgracias que acaba de terminar,

me decía entre otras cosas: «Yo estoy aquí trabajando de firme. Me cunde mucho. Estoy muy contento, y no volveré por ahí en muchos días... ¡Y cómo estará usted esperando aquellas notas! Le prometo enviárselas mañana, y no van hoy porque estoy trabajando desde las cuatro de la mañana.» Y las notas, con efecto, no vinieron, y pasado un mes me atreví á enviarle un nuevo recordatorio, echando la culpa de lo sucedido, no al verdadero autor de ella, sino á irregularidades del correo, valiéndome la siguiente respuesta con la data de 16 de Agosto: «No, no le he escrito. Hagamos esa justicia al servicio de correos por esta vez. Es que me he engolfado con mi *Curro Vargas*, cuyos tres actos van conmigo para esa el viernes en la noche, que emprendo el regreso, para continuar ahí la labor de la instrumentación.»

Por último, casi á mediados de Septiembre llegaron á mis manos los suspirados apuntes, acompañados de una esquila del maestro Chapí, que, como habrá comprendido el lector, era de quien se trataba, en la que decía: «Llevo dos meses de trabajar de nueve á quince horas diarias. ¿Verdad que tengo alguna razón que justifique mi pereza?» Entonces pude yo reanudar mi interrumpida tarea, dejando á aquél en paz y á sus anchas para que diese la última mano á una obra que, ó mucho me equivoco, ó es la joya de más valía de su corona de artista, y escribiese, de corrido y para descansar de la ardua tarea que queda apuntada, la deliciosa música de *La Chavala*, con que nos hemos deleitado en el teatro de Apolo.

Dicho esto por vía de proemio, y entrando más en materia, creo que sería meter la hoz en mies ajena el estudiar aquí ahora, y punto por punto, bajo su aspecto puramente literario, el drama musical, como con razón sobrada lo califican y definen sus autores, intitulado *Curro Vargas*; aparte de que, escrito este artículo con un retraso bien poco conforme con mis deseos y voluntad, tendría algo y aun algo de plato trasnochado lo

que yo expusiese, toda vez que cuanto pudiera decirse dicho está por plumas más autorizadas que la mía, y hasta en este mismo periódico se ha discutido, por quienes figuran á la cabeza de nuestros más insignes literatos y jurisconsultos, sobre la imitación ó plagio que en la obra que nos ocupa pudiera haber de la hermosa novela de Alarcón, *El Niño de la Bola*.

Pero entre entrometerme en jurisdicciones que de modo alguno me pertenecen y guardar un mutismo absoluto, hay un término medio, y á él me acojo con el fin de apuntar lo que considere necesario para juzgar la obra del músico, que es lo que derechamente me atañe.

Podrán algunos haber puesto todos los *peros* que su conciencia literaria les dictase á la obra de los señores Dicenta y Paso; pero, respetando su parecer, creo yo que lo que no puede negarse es la vida que tiene, la pasión que en toda ella rebosa, la verdad del cuadro donde la acción se desarrolla, el acierto con que están buscadas las situaciones musicales, y lo diestramente que están dibujados algunos, si no todos, de los personajes que en ella intervienen. Aquel cura, verdadero ángel de paz y de bondad del pueblo alpujarreño, que recogió á Curro cuando un despiadado usurero le arrojó de la casa paterna en ocasión tal, que

por no manchar  
Su santa mirada en ella,  
Dios no permitió brillar  
Aquella noche una estrella,

y que, convertido en un verdadero padre del abandonado huérfano, guía sus pasos, se goza al ver en él el mozo más gentil de la Alpujarra, llora su ausencia luego, y al volverle á ver trata de detenerle con persuasiva y cristiana elocuencia en la fatal pendiente por donde le ha lanzado la traición de Soledad; aquel Curro Vargas, en quien, bajo la ropilla del señorito andaluz, se ve un des-

cediente de los moriscos de aquellas sierras, con toda la hidalguía, la bravura y hasta el espíritu ferozmente vengativo de sus mayores; y aquella Soledad, en cuyo corazón lucharon un día el amor y la ambición, y se nos muestra ya presa de cruel remordimiento, son personajes dibujados de mano maestra, sobre todo el P. Antonio, el más interesante y simpático de todos, contribuyendo á completar el cuadro y darle el color local que al caso convenía los demás que en él aparecen en segundo término.

Pero, esto sentado, los fueros de la verdad exigen decir que lo que ha avalorado y enriquecido al drama lírico; lo que le ha dado la fama que desde luego alcanzó, ha sido la labor del maestro Chapí, quien, derramando en la partitura los tesoros de su inspiración y su saber, ha hecho del todo una obra de grandísima importancia que ha de figurar siempre con gloria en los fastos de nuestra música.

Un escritor que estaba más al tanto que yo en los secretos de la composición de *Curro Vargas*, y los reveló al público en vísperas del estreno del drama, nos ha contado que, en su viaje á Piedra, leyó Chapí atentamente el libro que Dicenta y Paso le entregaron, y de tal modo se enamoró y se compenetró de él, que dando de mano á otros de menor importancia que llevaba para *musicarlos* allí, como hubiera dicho el insigne autor del *Don Alvaro*, se entregó de lleno á trabajar la partitura, justificando, añadiré yo, los resultados de su labor la verdad de aquel conocido verso de Boileau:

*Ce que l'on conçoit bien, s'exprime clairement,  
Et les mots pour le dire arrivent aisément;*

que no otra explicación pueden tener el acierto y la verdadera inspiración que revelan las notas musicales con que Chapí esbozó unas veces, y escribió por entero otras, los números de que se compone la partitura, aun dándo-

se la penosa tarea que me confesaba en sus cartas (bien ajeno su autor al escribirlas de que yo algún día había de sacarlas á relucir), y haciendo, en suma, un drama lírico verdadero y genuinamente español por todos sus cuatro costados, que es el aspecto bajo el cual debe mirársele principalmente para considerar su importancia.

Excedería de los límites á que forzosamente tiene que circunscribirse este artículo, entrar de lleno en la tan debatida cuestión de la ópera nacional: basta á mi propósito, por el momento, recordar que, ya en el siglo pasado, el insigne jesuita valenciano Eximeno, á quien los italianos llamaron el *Newton de la música*, asentó en la más importante de sus obras que «sobre la base del canto nacional debía cada pueblo construir su sistema;» y que los cantos populares, *la voz de los pueblos*, como los llama el erudito Pedrell en su bien escrito libro *Por nuestra música*; el arca de la alianza entre los pueblos antiguos y modernos, como los define un crítico de la vecina tierra, han sido, á juicio de los más, entre los muchos que se han ocupado de la ópera nacional, el más sólido cimiento para fundar ésta; pudiendo considerarse, según decía el malogrado Ixart, que el germen esencial de un teatro lírico que puede llamarse de una nación está... «en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, á su temperamento, á sus costumbres, por una fuerza fatal, inconsciente, y en la expresión de los afectos con iguales condiciones;» idea que completó al añadir que «no importa que una influencia cosmopolita, á que ningún pueblo se sustrae por fortuna, modifique en la apariencia el fondo y ofrezca un molde común á las naciones. Claro está que, en el día, un compositor español no puede prescindir de las teorías corrientes; lo que importa es *que la primera materia se mantenga intacta*; que al molde se le imprima un sello particular; que, si no el sistema, sea peculiar la inspiración.»

Y esto es lo que justamente ha hecho, en mi sentir, el

maestro Chapí. La base de su obra, el elemento esencialísimo é integrante de toda ella, han sido los cantos populares de Andalucía, hasta el punto de no faltar quien dijera que tenía un moro dentro de su cuerpo, y esos elementos han brillado, no sólo allí donde por la situación ó por el personaje tenían, al parecer, su natural asiento, sino en los momentos más dramáticos, de más pasión y de más energía. En todos ellos, la *primera materia ha quedado intacta*, ya en toda su pureza, ya revestida de las galas de quien es dueño de todos los secretos del difícil arte de la composición. Y aunque en algunas de las páginas más importantes de la partitura el maestro no haya querido ni debido sustraerse á la influencia cosmopolita de que hablaba Ixart, aprovechándola sabiamente, siempre en toda ella resplandece la «sencillez, verdad y naturalidad» que el eximio P. Arteaga exigía para que toda obra de arte fuese perfecta, hasta el punto de que «toda belleza que se le añadiera sin tal fin sería una imperfección ó un defecto más;» teoría que luego, copiándole, proclamó Gluck en la famosa dedicatoria de *Alceste*, al decir: *La simplicità, la verità e la naturalezza sono i gran principii del bello in tutte le produzioni dell'arte.*

Y expuestos los caracteres esenciales y que más avalloran la obra musical de *Curro Vargas*, quedame tan sólo apuntar, siquiera sea á vuela-pluma, ya por ser conocidos de muchos de mis lectores, ya también por no alargar más de lo debido las dimensiones de este artículo, los principales números de ella.

En el primer acto, y después del animado coro de campesinos con que comienza el drama, son muy de notar: el *lamento* de Soledad, una de las joyas de la partitura, característicamente español, y lleno de encantadora poesía y sentimiento; el cuarteto que le sigue, lleno de *vis cómica*, que no hubieran desdeñado de firmar y tener como suyo los Porpora y Scarlatti de otros tiempos; la romanza de *Curro Vargas*, tan verdaderamente inspi-

rada como sentida, y el duo altamente dramático del mismo Curro y Angustias, del cual podría decir Chapí, como Goethe del *Verther*, que lo había alimentado como el pelícano con la sangre de su corazón, pues que de tal modo rebosan en él y están expresados de modo tan elocuente la pasión y el sentimiento.

Son los trozos más salientes del segundo acto, que por cierto empieza con una frase en la orquesta que á la larga recuerda una muy conocida de Gounod, el aria de Timoteo, chispeante de gracia é ingenio; el hermoso duo de Soledad y Mariano, la página más hermosa y de más valer de la obra, cuyo final es grandilocuente, apasionado y lleno de energía, al cual, si se me permitiese añadir una cita más á las que he hecho, sin caer en la nota de pedante, creo yo que podría aplicársele con sobrada razón la frase de Diderot, citada por Baudelaire: «la verdadera música dramática no es otra cosa que el grito de la pasión puesto en notas y ritmado;» el precioso coro de hombres que luego sigue, y el final del acto, en el que son de notar la marcha de cornetas, ingeniosamente acompañada por el coro y la orquesta; la marcha de la procesión; la melancólica saeta de Soledad, que recuerda las que se oyen en Sevilla por incógnitas y admirables *cantaoras*, llena de color, y que aquélla dice delante de la imagen de la Virgen (que, entre paréntesis, no sólo yo, sino muchos más espectadores, hubiéramos preferido que no se exhibiera tanto, lo cual era y es muy fácil de evitar), y el hermoso final, en el que es de notar el efecto altamente dramático de la banda de tambores, cuando la procesión vuelve á emprender su marcha.

Y finalmente, en el tercero no caben sino plácemes y entusiásticos elogios á la plegaria de Curro, acompañada por los oboes y el corno inglés, de singular belleza; al baile coreado, y, sobre todo, al *minué*, lleno de distinción y elegancia y de factura eminentemente clásica; á la animada escena de la rifa, y, sobre todo, al final, admirablemente sentido y expresado.

Tal es el drama lírico de Chapí, drama que tiene un color que le es propio, un carácter que le es personal y un sello de verdadera originalidad; drama que, como me decía un insigne maestro, cuyos juicios, por su saber y por la severa imparcialidad que en ellos reina, me merecen gran respeto, es extraordinariamente hermoso y la más importante entre las numerosas obras que constituyen ya el caudal artístico de su autor.

Admirablemente ensayado por el Sr. Soler (que se ha mostrado asimismo como excelente actor), interpretado con verdadero *amore* y á la medida de sus fuerzas por los demás artistas de la compañía, en especial por el tenor Sr. Simonetti, y puesto en escena con gran propiedad, *Curro Vargas*, constante y merecidamente aplaudido, ha sido y tiene trazas de ser una verdadera mina para el teatro de la Plaza del Rey.

En el erudito y justamente elogiado discurso que en la apertura del presente año académico en la Universidad Central leyó mi docto y querido amigo el Dr. Hernando y Espinosa, refirió que en vísperas de una fiesta en la capilla de San Ildefonso de la Universidad Complutense, se hallaba en uno de los claustros de ésta un grupo de escolares sosteniendo fuerte altercado sobre si Pedro de Lerma era mejor predicador que Pedro Ciruelo, y acerca de quién había de recibir el encargo del sermón. Oyólos el gran Cardenal Cisneros, que por allí pasaba, y dirigiéndose á ellos, les dijo: *Fray Ejemplo es el mejor predicador.*

Pues bien: *mutatis mutandis*, podemos decir, para concluir, que el autor de *Curro Vargas*, no sólo ha dicho, sino que ha hecho eso mismo. Chapí, que por su feliz inspiración y por su mucho saber, no es sólo un gran maestro del arte patrio, sino uno de los compositores de más valía en el mundo musical, y cuyas obras pueden y deben figurar, sin desmerecer un punto, antes al contrario, al lado de las de los compositores modernos que más renombre gozan y más lauros alcanzan en el ex-

tranjero; Chapí, repito, con la autoridad que su nombre le da, ha puesto en práctica, de modo feliz, las doctrinas que sobre nuestra música lírico-dramática profesa, creando, al hacerlo, una obra genuína y esencialmente española, y demostrando de modo elocuente lo que debe ser y es la ópera nacional; en una palabra, ha sido *Fray Ejemplo*, demostrando una vez más la razón con que el insigne franciscano decía á sus escolares que éste era el mejor orador.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Enero 1899.—Mi canto de cisne como crítico musical.) (1).

(1) Nota manuscrita del autor al recorte que guardaba de su artículo.

## CLX

### JESÚS DE MONASTERIO

Era el 1.º de Febrero de 1863. En un modesto y pobremente decorado saloncillo del Conservatorio de Música, hallábase reunida la mayor parte de los que por entonces cultivaban con verdad ó tenían amor á aquel divino arte. Veíanse, con efecto, allí, al respetable Eslava, rodeado de sus discípulos más predilectos; y cercanos al grupo que formaban, y para no perder nada del texto ni de los comentarios que hiciera aquel gran didáctico, al entendido y virtuoso Maestro de capilla de las Descalzas Reales, D. Nicomedes Fraile; al compositor y pianista Sánchez Allú; al predilecto discípulo de Fetis, Asís Gil; á Inzenga, inteligente coleccionador de nuestros cantos populares; á Aguado, solícito rebuscador de libros y curiosidades musicales, y al bondadoso D. Basilio Montoya, tutor de Monasterio, que venía á contemplar enorgullecido los triunfos de su pupilo, viendo en ellos la más preciada recompensa de cuantos afanes y desvelos se había tomado por la educación artística de aquél, con la solicitud de un padre cariñoso.

Contábanse también allí, en el fondo del saloncillo, y como formando una especie de Jurado, al popular compositor Barbieri, que ya por entonces comenzaba á formar su sin par y rica biblioteca de libros antiguos de música y danza; Castro Serrano, que poco tiempo después había de estampar las impresiones que allí recibiera en su precioso opúsculo *Los Cuartetos del Conser-*

vatorio; Arnao, el poeta cristiano; mi inolvidable amigo Alonso y Sanjurjo, cuyo talento y erudición corrían parejas con la bondad de su alma; Morphi, que andaba ya atareado con sus estudios sobre los tratadistas españoles de vihuela, y Luis Navarro, tan amante de la música como discreto apreciador de ella. Y no lejos de éstos, Sofía Vela, Marcial de Adalid, Adolfo Quesada y Ferraz, maestros en el divino arte más que aficionados á él; y en el número de estos últimos, el general Ibarra, Aureliano Beruete, Benito Pasarón, entusiastas decididos desde entonces de las fecundas tareas de la Sociedad, que aquel día daba el primer paso en la gloriosa senda que recorrió por más de treinta y un años; y tantos otros más cuyos nombres se han escapado á mi memoria, y entre los que se contaban el explorador de Nínive, Layard, representante de Inglaterra; los Príncipes Volkonski, Embajadores de Rusia, y su Secretario Koloschin, ya entonces más español que eslavo, de grata memoria en la sociedad madrileña, é Ittersun, Ministro de Holanda, amén de no pocos diplomáticos de segunda fila.

Ni un anuncio en las esquinas, ni una gacetilla en los periódicos, por rara excepción mudos aquella vez, los había convocado, y, sin embargo, la vivacidad de las conversaciones, la franca alegría que en los semblantes de todos veíase retratada, hacían presagiar al menos experto algo bueno, algo notable de aquella reunión. Repartidos los asistentes en corrillos, los nombres de Haydn, Mozart y Beethoven andaban de boca en boca: quién se hacía lenguas de los *Stradivarius*, *Amatis* y *Guarnerius*, que, como preciados legados de familia, se guardaban en la Capilla Real y en las más aristocráticas casas de la corte; quién hacía asomar la risa á los labios de sus oyentes, refiriéndoles el susto que pasó nuestro casi compatriota Bocherini, cuando la sacra Majestad de Carlos IV le tuvo, según cuentan, en el aire, en un balcón de Palacio, con sus robustos brazos, más ágiles y diestros para el manejo de la escopeta en los

montes del Pardo, que para el de la frágil varilla del arco de un violín, tan sólo por el atroz delito de haber tenido á S. M. repitiendo por espacio de no pocos compases una misma nota, mientras los demás instrumentos del cuarteto, confiados á manos más expertas, desarrollaban riquezas de melodía y armonía; y en tanto que en un grupo de jóvenes se hablaba de Ivachim, Beriot y Vieuxtemps, otro, compuesto de gente ya provechosa, se deleitaba con los triunfos que Asensio, Vaccari y Brunetti obtuvieron en los cuartetos dados en la renombrada y ya histórica botillería de Canosa; referían las sesiones de casa de Sancha y Aranalde, ó pronunciaban con veneración el nombre de D. Juan Gualberto González, de respetabilísima memoria por más de un concepto, en cuya casa conservóse con cuidadoso esmero el fuego sacro del amor al arte clásico, y á la cual hubiera podido aplicarse muy bien el dictado de *refugio del buen gusto*, que más tarde se dió, con no menos razón, á la del pianista clásico Guelbenzu, de grata memoria; quienes, por último, y no los menores en número, se ocupaban del iniciador de la idea que allí los reunía, y contaban cómo después de alcanzar en el Conservatorio de Bruselas el premio de honor en el violín, distinción raras veces otorgada, y de adquirir en sus viajes por el extranjero un glorioso y merecido renombre, captándose la fraternal amistad, nunca interrumpida después, del sabio musicógrafo Gevaert, el aprecio y el aplauso de maestros como Meyerbeer y Rossini, y el afecto y la verdadera estimación de artistas de la talla de Beriot, Joachim y Vieuxtemps, había abandonado el camino con tanta honra como próspera fortuna emprendido, no admitiendo el cargo de Director de los conciertos del Gran Duque de Sajonia-Weimar, ni la cátedra de violín en el Conservatorio ya mencionado de Bruselas, que por muerte de su maestro Beriot le fué ofrecida por Fetis, el cual ya de antes le miraba como uno de los más predilectos alumnos de aquella Escuela, y llevado de su ar-

diente amor filial, había venido á Madrid para atender al cuidado de su anciana madre.

La animación crecía por instantes, menudeaban los dichos, sucedíanse los chistes, llevando no poco, ni tampoco buena parte en ellos, los que, sin tomarse el trabajo de conocerla, desdeñaban por sabia é incomprensible la música clásica, cuando la campana del vecino convento de la Encarnación dió la una. Un silencio profundo sucedió á la continua charla; acomodóse cada cual como pudo en aquellas desvencijadas sillas, que, á falta de méritos, servicios podían alegar, y no pocos, á juzgar por el estado en que se hallaban, y las miradas todas se dirigieron al fondo del salón.

Un modesto tablado, con cuatro atriles más modestos aún, y un piano de Pleyel, era todo el aparato que se veía. Pronto se vió colocados delante de aquéllos, tres artistas ya conocidos de aquel público: Pérez, Lestán y Castellano; sentado delante del cuarto estaba un joven, ni bajo ni alto, enjuto de carnes, de rizada y negra cabellera é inteligente mirada. A una señal suya, empezaron á tocar el cuarteto en *re* (ob. 18), de Beethoven; siguió á éste la sonata en *fa* (ob. 24), del mismo autor, interpretada por aquel joven y el inolvidable Guelbenzu, terminando tan memorable sesión con el cuarteto en *sol* (ob. 77), de Haydn.

Al concluir, el entusiasmo de aquél tan corto como escogido público no tenía límites: todos á una voz reconocían que era un acontecimiento de verdadera transcendencia para el arte lo que acababa de verificarse; todos rodeaban con cariñosa solicitud y con el más grande entusiasmo al joven artista, cuya elegante apostura y cuya admirable interpretación habían encantado á su auditorio, y él, que con su violín en la mano había arrancado lágrimas y sonrisas, que había deleitado y conmovido en el cuarteto, que con Guelbenzu, activo y habilísimo cooperador y propagador de la idea que allí los reunía, había hecho interrumpir el religioso silencio con

que eran escuchados, con esos murmullos irresistibles, esos gritos sordos de admiración, preferibles mil veces para los verdaderos artistas al ruidoso aplauso de la multitud; él, repetimos, mostraba en la alegría de su semblante que al regresar á su patria, tras no corta ausencia, en la que, como he dicho, había alcanzado grande y merecido renombre, daba con gloria el primer paso en la realización del ensueño de su vida, en lo que Filippo Lippi (hablando de los cuartetos de Florencia) llamaba el «sacrosanto oficio, encomendado á muy pocos, de difundir entre las gentes la afición y el amor á la música puramente ideal,» y con ello la restauración del buen gusto músico en España.

Y que esta obra de redención era necesaria, ocioso sería decirlo para los que vivíamos entonces; pero no estará de más apuntarlo para los que aún, por fortuna suya, cuentan menos años de vida. Hablar en aquella época de música clásica en nuestra amada tierra, era, salvo cortísimas excepciones, motivo seguro de atraerse una mirada compasiva, cuando no burlona, amén del calificativo de pedante, al uso del célebre D. Hermógenes de Moratín, que, sabido es, hablaba en griego para mayor claridad. Haydn, Mozart y Beethoven, por no nombrar más que los dioses mayores, eran completamente desconocidos para muchas gentes, y más de una vez dióse el caso de que, si llevados por el incentivo de la curiosidad, iban á los contados sitios donde la música de aquellos grandes genios se cultivaba, ya que por buena educación no manifestasen su descontento, á muy luego se desquitaban del mal rato pasado, desatándose en inventivas y epigramas más ó menos sangrientos contra lo que, en tono de burla, llamaban *música sabia*.

No es del caso ahora, á más de que alargaría demasiado las dimensiones de este escrito, apuntar siquiera las causas de la sensible y marcada decadencia en que estaba el gusto en punto á música en la época en que tenía lugar el suceso que antes hemos referido, y cuya trans-

oendencia fué tan grande para bien del divino arte. No parece sino que Euterpe deseaba correr igual ó parecida suerte á la que por entonces cabía á sus hermanas, y de que daban tan sensible como clara muestra las raquílicas Exposiciones de Bellas Artes que se celebraban en los patios de la Academia de San Fernando y en los claustros del ex-convento de la Trinidad, y tal cual edificio capaz de encender el rostro al mismo Churriguera, si su desgracia le hubiese deparado la no envidiable dicha de poderle contemplar.

La música sagrada, excepción hecha de la que se oía, merced al gran Eslava, más apreciado aún de extraños que de propios, en la Real Capilla de Palacio, andaba en manos de personas cuyo buen deseo no era bastante á suplir los escasos conocimientos que tenían en el arte, y las grandes obras de nuestros clásicos yacían sepultadas en los archivos de las catedrales, en el más profundo olvido, habiéndolas sustituido una música de todo punto profana, y las más de las veces de ningún valor artístico; la Zarzuela comenzaba á dar sus primeros pasos, sin adquirir aún el tipo genuinamente español que, andando el tiempo, adquirió sobre todo, y ante todos, por Barbieri, y nuestros teatros líricos alimentaban el gusto del público, dándole á todo pasto las ruidosas obras de Verdi de los primeros tiempos. Por otro lado, la música, llamada con más ó menos propiedad *di camera*, estaba reducida á canciones, en las que cabía dudar qué era más insulso, si la letra ó la música; á temas con variaciones interminables en el piano, que hicieron exclamar en una ocasión al cantor del *Dos de Mayo*: «esto ya no es tema, es manía;» á romanzas sin palabras, y la mayor parte de las veces sin ninguna otra cosa más, como las calificaba Lenz, ó á composiciones de autores de aquellos tiempos, que, salvas tan contadas como honrosas excepciones, eran tan pródigos de títulos de relumbrón como escasos de mollera, y no digamos de genio, y que el mismo Lenz, que acabo de citar, llamaba «música liblable los días de

correo» los cuales, por punto general, se reducían á alardes gimnásticos, hechos para alucinar á los incautos y proporcionar de paso un baño ruso al infeliz que tenía la pretensión de lucirse con ellas.

Cuéntase que en vísperas de una fiesta en la Capilla de San Ildefonso de la Universidad Complutense, se hallaba en uno de los claustros de ésta un grupo de escolares sosteniendo fuerte altercado sobre si Pedro de Lerma era mejor predicador que Pedro Ciruelo, y acerca de cuál de ellos había de recibir el encargo del sermón. Oyólos el Cardenal Cisneros, que á la sazón pasaba por allí, y dirigiéndose á los estudiantes, les dijo: *Fray Ejemplo es el mejor predicador*. Pues bien: JESÚS DE MONASTERIO, que es el personaje á quien vengo refiriéndome, y ya era hora de pronunciar su nombre, pensando lo mismo que el gran franciscano, se propuso remediar aquellos males, y para ello emprender y llevar á cabo, predicando con el ejemplo, el pensamiento que su mente y su corazón acariciaban, prediciendo, en la manera de hacerlo, aquellas palabras que más tarde resonaban en la Academia francesa: «Es un error creer que el arte se ve precisado á descender para ponerse al alcance de la multitud; lejos de eso, bástale atraerla hacia lo alto para que suba con él.» Así, y después de vencer con firmeza cuantos obstáculos se le presentaron, y sin preparación alguna previa que atrajera el ánimo de los que habían de escucharla, comenzó á interpretar y á dar á conocer la música más sublime, consiguiendo que de aquel saloncillo que he descrito, salieran después, como dice en su precioso libro *Los Cuartetos del Conservatorio*, el castizo escritor Castro Serrano, «los aficionados que extendiesen á su vez la afición por diversas capas sociales, extraviadas entonces por modas de mal gusto.»

Cuál fué el resultado, lo dice la campaña de treinta y un años de la *Sociedad de Cuartetos*, llevada á cabo con una perseverancia y un éxito de día en día más creciente, hasta el punto de no bastar ya, andando el tiempo, el

reducido recinto del Saloncillo del Conservatorio, y tener que acudir al Salón Romero, para contener el público que acudía á admirar las producciones de los grandes maestros antiguos y modernos en el género clásico, de *cámara*, y el artista que de una manera admirable la daba á conocer, «no tan sólo cual aquéllos las habían soñado, sino enriquecidas, completadas y como transfiguradas por esta segunda creación,» como de Baillot decían sus contemporáneos; y en la memoria de todos los que allí acudíamos está, sin citar más ejemplos, la manera como interpretaba el hermosísimo quinteto en *sol*, de Mozart, y, en unión de Guelbenzu, la sonata de Beethoven, dedicada á Kreutzer, de modo que no es fácil volverla á oír ya. Y es que Monasterio, como con frase gráfica decía, *tocaba la música de Haydn con placer, la de Beethoven con entusiasmo, la de Mozart con pena en el corazón y la de Mendelssohn con pasión.*

No le bastaba todo esto, sin embargo, á Monasterio para la completa realización de la idea fija y constante á que consagró su vida entera, y por eso, y aunque al principio el temor le arredrase y sólo le animara la iniciativa del gran Eslava, á quien tanto y tan de veras respetaba y quería, dirigió los conciertos de música clásica que se dieron en el Conservatorio en la primavera de 1864 y 1865 por la *Asociación artístico-musical de Socorros mutuos*, mereciendo que aquel sabio maestro le regalase, con expresiva dedicatoria, la partitura original de su hermosa paráfrasis de la *Cantiga de Alfonso el Sabio*, oída por primera vez entonces, como justo premio y tributo á la maestría y saber que reveló; y más tarde, desde 1869 á 1876, estuviese al frente de la *Sociedad de Conciertos*, que, con sobrada razón, ha contado aquella época como una de las más afortunadas en su ya larga historia, y en la que Monasterio de tal manera dominaba con su batuta la grey que dirigía, que no faltó un orador elocuente que al verlo, en tiempos que nuestra España andaba algo revuelta, dijese que el poder

más respetado que conocía entre nosotros, era el de Monasterio sobre su orquesta.

Natural consecuencia de todo esto ha sido la verdadera regeneración del gusto músico, no en Madrid, sino en España entera, como auguraba Castro Serrano, y cuando ahora se ve acudir un numeroso público de todas clases sociales á oír, gustar y aplaudir la música clásica, bueno es señalar *quién nos trajo las gallinas*, como reza una conocidísima fábula, y que todo se debe á la iniciativa primero y después á la labor ruda, perseverante y verdaderamente civilizadora del hombre á quien este escrito se consagra, el cual, por ello sólo, merece ocupar un puesto preeminente en la historia del arte en nuestra patria.

Lo endeble ya de su salud le hizo retirarse después de lo que pudiera llamarse vida artística militante; pero su actividad y su saber encontraron ancho campo, ya en el desempeño de su cargo de Profesor de la Real Capilla de Palacio; ya en la enseñanza del violín en el Conservatorio, convertida para él más tarde en cátedra de perfeccionamiento de dicho instrumento y música de cámara, siendo uno y otro centro de enseñanza el plantel de donde han salido tantos y tan distinguidos artistas, alma y núcleo muchos de ellos de la Sociedad de Conciertos, en la que han merecido unánimes alabanzas de los maestros extranjeros que, de algún tiempo acá, ha tenido á su frente; ya en la dirección de ese mismo Conservatorio, cargo debido á la inteligente y bondadosa iniciativa de la Reina, que en propia mano dió á Monasterio el nombramiento que le elevaba al puesto que ocuparon el gran didáctico Eslava, Arrieta, Ventura de la Vega, Ayala y tantos hombres ilustres de nuestra patria; ya en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, á la que perteneció desde que en ella se creó la Sección de Música, que presidía en estos últimos años, y ya, por último, en el Consejo de Instrucción pública, dando en todas partes solemne y claro testimonio de su amor al arte, de la rec-

titud y firmeza de sus juicios y de lo inquebrantable de sus convicciones.

La suma de quehaceres que tales cargos representaba y cumplía con pasmosa exactitud, no fueron, sin embargo, parte á quitarle el consignar en el papel lo que su alma sentía, y así á las antiguas obras, que constituían su bagaje de compositor, y entre las que descollaba el poético *Adiós á la Alhambra*, que tanto encanto causó á Meyerbeer cuando le oyó, añadió después un *Scherzo fantástico*, una *Marcha fúnebre triunfal*, un *Andante religioso* y un *Estudio de concierto*, para orquesta; los *Estudios artísticos*, para violín, grandemente elogiados por Gevaert, y adoptados como texto en los Conservatorios de Madrid y Bruselas; los coros á voces solas, *El triunfo de España*, *El regreso á la Patria* y *Véante mis ojos*, de Santa Teresa; un *Album* de bellas é inspiradas melodías para canto, y el *Dies iræ* á fabordón, y el *Requiescat*, también á voces solas, hermosas y sentidísimas páginas que en breves horas, y con los ojos nublados por el llanto, escribió para los funerales de su santo amigo D. Santiago de Masarnau, cuyo autógrafo poseo como preciada reliquia.

Todas ellas revelan el carácter melancólico de Monasterio; no de esa estéril tristeza, hija del egoísmo ó del pesar del bien ajeno, sino la sublime melancolía característica é inherente casi siempre al genio; en todas se ve impreso de modo indeleble el espíritu verdadera y sinceramente religioso de su autor; todas, en fin, revelan un alma pura, un corazón sano, una inteligencia elevada.

Y si por cuanto relatado queda era digno de gran consideración y aprecio, y hoy su memoria es honrosa en alto grado, no lo era menor asimismo el hombre. «Contento con merecer las ajenas alabanzas, diré con uno de nuestros más ilustres escritores, no se fatigaba en obtenerlas;» modesto; ajeno en absoluto á todo fingimiento ó hipocresía; incapaz de presunción, como de aquella «raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes,» como Cer-

vantes llamó á la envidia; sabiendo que «la modestia es la verdad,» según de modo admirable la definía Santa Teresa, ni se creía merecedor de todos los elogios que se le prodigaban, ni despreciaba su valer; y es que como todos los de su altura, sabía y sentía que lo más bello y divino que hay en el hombre nunca sale de él; que entre lo que se siente y lo que se expresa, media un abismo imposible de salvar. Amante cariñoso de su familia; sincero y firme en su amistad; recto é inflexible en su manera de proceder; maestro solícito, ansioso de los adelantos de sus discípulos y decidido protector de ellos; llevado por sus aficiones á rebuscar y coleccionar manuscritos y obras de música de los pasados siglos, como á encantarse con las obras maestras de los demás ramos de las Bellas Artes, mostrando al hacerlo conocimientos no comunes; era, por último, digno heredero de las tradiciones de su gran amigo Masarnau, siendo el amparo de muchos infelices á quienes socorría en sus necesidades y consolaba en sus aflicciones. Por eso, con sobrada razón, mi querido amigo Suárez Bravo ha dicho en una tan sentida como bien escrita necrología que ha publicado el *Diario de Barcelona*, que Monasterio «fue un virtuoso en todos los sentidos de la palabra, porque en su alma noble halló siempre un eco simpático la voz del infortunio, y muchos desvalidos á quienes alargó su mano en la desgracia, habrán sabido con lágrimas la muerte del gran artista.»

Tal era, en verdad, Monasterio. Quizás á alguno de los que no le conocieron parezcan exagerados estos elogios; tal vez los consideren hijos, más bien que de un juicio recto y desapasionado, de la fraternal amistad, nunca interrumpida, que con él me unía; fácil sería sincerarme de ello; pero renuncio á hacerlo, recordando con Quintana que «esta especie de excusas no sirven para los hombres de razón, porque no las necesitan; ni tampoco para los preocupados, porque no les convencen.»

Con su muerte, acaecida el 28 de Septiembre último en su casa de Casar de Periedo (Santander), la cual vió llegar con lá tranquilidad del justo y la santa resignación del cristiano, la tierra que le vió nacer perdió uno de sus más grandes hombres; la patria, una de sus más legítimas glorias; el arte, un maestro insigne, y cuantos se honraban con su trato, un amigo verdadero á quien yo he llorado con amargo desconsuelo.

Al recordar su vida, que bien puede resumirse en aquellas palabras de los libros santos: *pertransiit benefaciendo*, con harta razón podía grabarse en la losa que cubre la humilde sepultura, en donde, cumpliendo un piadoso mandato, yacen sus restos en el cementerio del pueblo donde rindió su alma á Dios, aquella sentida improvisación de la ilustre pensadora Concepción Arenal, al saber por boca de mi querido amigo la muerte de un venerable sacerdote, tío de éste, y verdadero ángel de paz y de caridad:

Tú que su tumba miras, llanto vierte;  
A nadie hizo llorar hasta su muerte.

DISCURSOS ACADÉMICOS



# I

## DISCURSO DE RECEPCION

EN LA

### REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

leído en la sesión extraordinaria con tal motivo celebrada  
el día 31 de Mayo de 1891.

SEÑORES ACADÉMICOS:

Al tener la inmerecida honra de ingresar en este santuario de las Bellas Artes, y ver mi obscuro nombre al lado del de tantos esclarecidos varones, que, merced á su poderoso talento y á su saber profundo, mostrado, ya en escritos de reconocida fama, ya en obras que han alcanzado merecido aplauso, tomaron puesto por derecho propio en tan docta asamblea, bien quisiera que las primeras palabras que ante ella pronunciase revelaran cuán grande es y cuán profunda la gratitud que rebosa en mi alma, por el señalado favor que me habéis otorgado, que ni puedo encarecer lo bastante, ni menos consignarlo con todo el respeto y toda la vehemencia que se merece y siento en estos momentos.

Tal suma de benevolencia como la que habéis tenido al llamar á compartir vuestras tareas á quien tan ajeno se encuentra de merecimientos propios, tan sólo puedo explicármela considerando que, más que premio á mis

aficiones al divino arte y á los modestos trabajos, fruto de ellas, en la literatura y crítica musical, vuestra elección ha sido como poderoso estímulo para seguir por el camino comenzado, cuando no, y á esto me inclino más, un tributo rendido, aunque en el último de sus discípulos, á la memoria de aquel doctísimo varón, honra de su siglo y ornamento de esta Real Academia, que años há, y hasta que la muerte le arrebató de entre nosotros, era colaborador asiduo de vuestros trabajos, y en quien se aunaban la fidelidad y el cariño del verdadero amigo, la varonil entereza del hombre de convicciones sólidas y arraigadas, la caridad evangélica del sacerdote y la indulgente bondad del sabio.

Pero como ni cabe honra más alta que la que me habéis dispensado, ni menor merecimiento que el mío, permitidme que, tomando ejemplo de lo que oísteis há largo tiempo en este mismo recinto, os asegure que, á falta de otros títulos, me presento ante vosotros con voluntad y buen deseo, ansioso de aprender, y dispuesto, hasta donde mis fuerzas alcancen, á secundar vuestras tareas, teniendo en cuenta que, así en la república de las letras como en las Bellas Artes, hay también puesto para las medianías, y que éstas no deben olvidar que es condición suya, ó debe serlo al menos, conocerse, seguir las huellas de los que saben más y más valen, y no tratar de remontar el vuelo á una esfera que no les sea dable alcanzar, y aun alcanzada, puedan sostenerse en ella. Y si, aun así, viérais vuestras esperanzas defraudadas, desechad de la mente aquella frase de un filósofo célebre de la antigüedad, en que afirmaba que los que reciben beneficios están obligados á imitar las tierras fértiles, que dan mucho más de lo que recibieron, y, en cambio, traed á la memoria aquel otro axioma de Séneca: «El beneficio es una especie de consagración. Bien puede no dar resultados; pero no por eso vaya á creerse que estuvo mal hecho. Si á aquél á quien dispensamos un favor no es lo que habíamos pensado, ¿qué importa? Seamos con él los

mismos que antes fuimos, y no demos lugar en nuestro corazón al arrepentimiento, ni menos demos muestras ostensibles de tenerle.»

Hacedlo así, señores Académicos, con tanto más motivo, cuanto es seguro que, á pesar de todo mi buen deseo, nunca podré suplir la dolorosa ausencia del ilustre compañero que perdisteis, cuya inteligencia en el divino arte avalorásteis bien de cerca, y de cuya asiduidad y constancia en las tareas académicas fuisteis fieles testigos.

Las dichas de esta vida terrenal nunca son cabales y cumplidas, y tal sucede á la mía, que, con ser tanta en este momento, se ve amargada por la consideración de que, para penetrar en este recinto, ha tenido que abrirse un sepulcro que guardara los restos de un amigo, dechado de honradez, laboriosidad y estudio, y cuyo nombre vivirá mientras dure la memoria de la música dramática española del presente siglo: el Sr. D. Rafael Hernando y Palomar.

Dotado de amor entusiasta al divino arte que profesaba, al par que de un espíritu de iniciativa tan perseverante como fecundo en resultados; lleno su corazón de fraternal y ardiente caridad hacia sus compañeros de profesión, con quienes la suerte había sido avara en otorgar sus dones, y que, como él decía de sí propio, aunque por otros motivos, habían seguido *el rumbo ingrato de su sino*; solícito, como pocos, de los adelantos de la juventud estudiosa, cuyos pasos seguía con afán, y por cuyo porvenir se desvelaba, alentándola en sus empresas artísticas; bendecido de muchos, querido y respetado de todos, Hernando hizo digno de toda estima su nombre, ya en el arte lírico-dramático español, ya en nuestra Escuela de Música y Declamación, ya en la Sociedad artístico-musical de Socorros mutuos, ya, en fin, en esta Real Academia, campos en que desplegó las envidiables cualidades que le adornaban como hombre y como artista.

Hernando fué, con efecto, quien, con *El Duende* y

*Colegiales y Soldados*, cuyo extraordinario éxito todos recordamos, inició, ya que no restauró, la *Zarzuela* genuinamente española, y quien, en unión de otros maestros, algunos de los cuales, y de los de más valía, se sientan entre vosotros, la dió días de gloria, con no escaso número de obras, cuyo catálogo os reseñaría (incluyendo en él otras de diversos géneros, inspiradas unas en el sentimiento religioso, y dictadas otras por el amor patrio) si no me detuviera la consideración de que ya una gallarda y discreta pluma ha escrito, por encargo vuestro, la biografía de aquél cuya muerte llora el arte. Hernando fué asimismo quien, después de haber perfeccionado en Francia, al lado de nuestro célebre compatriota Manuel García, de Galli, de Carlini y de Caraffa, las enseñanzas que había recibido de Albéniz, de Carnicer y de Saldoni, en el antiguo Conservatorio de María Cristina, y después de haber visto aceptada en aquel Teatro de la Ópera Italiana su partitura de la *Rosmilda*, y de oír los elogios que con justicia se tributaron á diversas obras que escribió, á su regreso á España propuso una acertada reforma, que comenzó valiéndose de sus propias fuerzas, en la Escuela donde había sido iniciado en los misterios del divino arte, y fué, más tarde, el auxiliar más perseverante y más decidido de todo lo mucho y bueno que realizó el insigne Eslava en el ya entonces Real Conservatorio de Música y Declamación, para elevarle, como lo hizo, á gran altura en la esfera del arte; él quien, después de haber sido uno de los fundadores de la Sociedad de Santa Cecilia, de París, comunicó á Eslava el pensamiento que acariciaba en su mente de crear en España una Asociación de Socorros mutuos en favor de los desvalidos del arte, idea que el sabio maestro acogió con todo el entusiasmo que inspira un corazón bueno y generoso, que ambos llevaron á cabo en primer término, y de cuyos benéficos frutos son hoy testimonio elocuente no pocos desgraciados hermanos nuestros en el arte; él quien, en los últimos años de su vida, y cuando

la enfermedad que le condujo al sepulcro ya se mostraba implacable con su víctima, no abandonó ni un momento la enseñanza de la juventud, por cuyos progresos, ya os lo he dicho, tenía solícito afán; y él, en fin, quien, hasta que las fuerzas le abandonaron, trabajó con ardor y fe nunca entibiados, aquí y fuera de aquí, en pro de la realización del ensueño de su vida entera: la creación de la Ópera Nacional.

No por seguir una loable costumbre en estas solemnidades literarias, sino obedeciendo á un sentimiento de recta justicia, os recuerdo al compañero que perdisteis, condensando, bien á pesar mío, en breves palabras, sus méritos en pro del arte, y los servicios de no escasa monta que al mismo prestó en el transcurso de su vida, y contribuyeron en gran manera al plausible adelanto que hoy tiene en nuestra patria.

Cumplido este sagrado deber; rendido ya el tributo de mi sincero y profundo agradecimiento, fuerza es que, cumpliendo una prescripción reglamentaria, distraiga vuestra atención sobre algún punto de las Bellas Artes á que profesamos ferviente culto; y si mis modestas tareas en la literatura y crítica musicales os han servido para cohonestar la benevolencia que conmigo habéis tenido, no me parece fuera de propósito que os recuerde, ya que nuevo poco ó nada pueda deciros, aquel insigne escritor, honra de su siglo y de nuestra patria, el jesuita ESTEBAN DE ARTEAGA, cuyos notabilísimos trabajos de crítica musical, traducidos en varias lenguas, y por nadie superados, en su tiempo al menos, nos han servido á todos de saludable enseñanza, señalaron al arte lírico-dramático el derrotero seguro para su progreso y perfección, y proclamaron, adelantándose á su siglo, doctrinas que hoy han pasado como nuevas, lanzadas como grito de guerra por la escuela más militante que al presente existe en el campo musical.

El año 1767, el Gobierno de Carlos III llevó á cabo, con inusitado rigor, la expulsión de los jesuitas de los dominios españoles. La *operación cesárea*, como la llamaba el ministro Roda en su carta á Azara (bien ajeno éste, por entonces, de la protección que había de dispensar á uno de los más ilustres desterrados), nada había dejado que desear á los que la concibieron y prepararon. Efecto de ella, vióse llegar á las playas de Italia, hacinados en malos barcos, y angustiados por un calor sofocante, más de cuatro mil españoles, arrojados de su patria por el furor volteriano y enciclopedista en que se ardían nuestros gobernantes. Contáronse entre aquel gran número de verdaderos mártires, hombres llenos de virtud y de ciencia, como los PP. Juan Andrés, Hervás y Panduro, Masdeu, Lampillas, Serrano, el helenista Aponte, maestro de Mezzofanti, Arévalo, Aymerich, Prat, Diosdado, Terreros y Eximeno, que pagaron las ingratitudes de que fueron víctimas, elevando el nombre de España á gran altura, con los trabajos, ya históricos, ya literarios, ya críticos, á que se dedicaron, buscando en ellos consuelo á las amarguras de un destierro al cual, sin proceso ni juicio, habían sido condenados.

En la misma común desventura que afligía á sus hermanos en religión, vióse también envuelto el P. Esteban de Arteaga, sin que su juvenil edad fuera parte para salvarle de la tormenta desencadenada contra la Compañía de Jesús. Llevando, «como el Satanás de Milton, su frente herida por el rayo (1),» quiso, como aquéllos, al cabo de algunos años de residencia en la hospitalaria Italia, rendir tributo á la madre patria, publicando diferentes escritos, de gran importancia todos, y entre ellos, la

(1) Palabras del mismo Arteaga, en carta fechada en Roma á 14 de Abril de 1790, y dirigida á D. Juan Pablo Forner, que original posee, en la colección de papeles de éste, el Excelentísimo Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, formando parte de su rica y selecta biblioteca.

*Historia de las revoluciones del Teatro italiano* y las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, libros de altísimo valor, de ciencia suma, y venero abundante que han explotado muchos de los críticos musicales extranjeros de más autoridad y más valer en nuestros tiempos: los menos, indicando el origen de sus apreciaciones, y los más, callando modestamente la fuente en que habían bebido las doctrinas que daban como hijas de su reflexión y estudio.

Bien escasas son, á la verdad, las noticias que de tan insigne escritor se tienen. Sabemos que nació en Madrid, puesto que él mismo lo declara así en la portada de la primera edición de su *Historia de las revoluciones del Teatro italiano*, y en la de las *Investigaciones sobre la belleza ideal*; que vió la luz primera el 26 de Diciembre de 1747, siendo de todo punto inexacto que fuese oriundo de la provincia de Toledo, como afirma el P. Luengo, y menos de la de Teruel, como, con cierta duda, asientan los PP. Diosdado Caballero y Backer (1); y que vistió la humilde sotana de los hijos de San Ignacio de Loyola, el 23 de Septiembre de 1763, estudiando, cuatro años después, Lógica en el Colegio de Oropesa. Pero después de esto, y dispersa la Compañía, nada vuelve á saberse de Arteaga, hasta que se le ve, primero en Ajaccio, confinado con otros jesuitas; después en Bolonia, alojado en casa del cardenal Albergati, y más tarde en Roma. Allí, su indisputable mérito le granjea de tal modo la amistad y protección de D. José Nicolás de Azara, Ministro de España en la Corte Pontificia, que, á pesar de la enemiga manifiesta de éste á la Compañía de Jesús, dió á nuestro escritor hospedaje en su palacio, medios para continuar los trabajos literarios á que sin cesar se dedicaba, consiguiendo, por fin, que el Gobierno español le con-

(1) *Bibliothecæ Scriptorum Societatis Jesu, Supplementa.*  
—*Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jésus.*  
Liège, 1869.

cediera una nueva pensión, gracia que sólo se otorgó á Eximeno y á algunos pocos jesuitas más; mercedes todas que Arteaga pagó con usura, colaborando en gran parte de las obras que corren con el nombre de su Mecenas. Por último, y alcanzado por éste que el sabio jesuita pudiera realizar su noble aspiración de volver á la madre patria, ambos emprendieron la ruta á España; pero enfermo Arteaga en el camino, hubo de detenerse en París, y mientras Azara llegaba á Barcelona, rendía aquél el último aliento en la capital de Francia, el 13 de Octubre de 1799.

Pero si de la vida íntima de Arteaga, fiel y sumiso hijo de la Compañía de Jesús, á la que en su juvenil edad se había alistado, y de la que nunca se separó, tan pocos datos se tienen, no sucede así respecto de su labor literaria, la cual, si no toda, en gran parte al menos, se conserva, y es hoy, como en su tiempo, objeto de seria meditación y estudio.

Por lo que atañe á la parte de crítica musical, á que forzosamente he de contraerme, á no traspasar con gran exceso los límites de este trabajo, la primera y también más fidedigna noticia que se tiene, aparece inserta en el *Diario* inédito del P. Luengo, destinado á relatar los sucesos acaecidos á la Compañía de Jesús, y aun á la Iglesia, en los años de 1767 á 1815 (1), en el cual, y con fecha 13 de Abril de 1784, se lee lo que sigue: «El otro Padre que ha dado á luz un libro, es un joven de la provincia de Toledo, que se llama Esteban de Arteaga. No

(1) El *Diario* del P. Manuel Luengo (docto jesuita que falleció en Barcelona en 1815) forma una colección de 49 volúmenes manuscritos, que guarda la Compañía de Jesús en la biblioteca del Colegio de Loyola. Por mediación de mi buen amigo el Sr. D. Javier Gamundi, debo á la bondad del P. Julián Pereda, actual bibliotecario de dicho Colegio, una copia de lo más interesante de dicho *Diario*, referente á Arteaga, así como algunas de las noticias biográficas del mismo.

ha tenido estudios muy profundos; pero desde la supresión se dió mucho al trato con los italianos, y á su imitación, ó siguiendo su genio y humor, tomó varias carreras de estudios, de médico, de filósofo, de jurista, y creo también de matemático; y sabiendo de todo, se le ha de mirar como colocado en la clase de erudito, con alguna mayor inclinación y aun talento para la poesía latina y vulgar, y para las cosas, adornos y gracias que pertenecen á este arte. Su manera de pensar, con cierto heroísmo y grandeza, aun sobre las cosas más menudas; su tono decisivo y magistral, y su erudición sobre el común de los que se llaman eruditos, con sutileza en el discurrir, y expresión viva y sentenciosa en el explicarse, le daban un lugar muy distinguido entre la gente instruída del país, y eran causa de que se le oyese con estimación y respeto (1). Pero la obra que imprimió el año pasado le ha colocado en un grado tan alto de gloria y de honor para los eruditos, que se le mira como un hombre extraordinario. He aquí el título de su obra: «*Le Rivoluzione del Teatro italiano, dalla sua origine, fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Madridensi.* Tomo primo. In Bologna, 1783 » Es en 8.<sup>o</sup>, y tiene 141 páginas. Promete un segundo tomo; pero después de un año que se publicó el primero, no se ha visto todavía, ni hay indicios de que se vea pronto.» Y tal debió ser la fama que adquiriera el libro de Arteaga, que no

(1) He aquí el juicio que de Arteaga hace otro compañero suyo, el P. Raimundo Diosdado Caballero, en su *Bibliothecæ Scriptorum Societatis Jesu, Supplementa*: «Arteaga (*Catalogus Toletanus inuente an. 1765, bis illum vocam Artiaga*) Stephanus, Turolii, ni fallor in Aragonia, n. 26 Dec. 1747. Soc. ac. in Prov. Toletana. 23 1763. Parisiis obiit post 1800. Acri ingenio fuit, eruditione non vulgari, et elegantia sermonis italici comendandus. Socium eum dixit Academia Patavina, scientiarum, artium, etc.» (Sigue el catálogo de sus obras y un extracto de *La Rivoluzione del Teatro italiano.*)

vacila en añadir el P. Luengo, con el lenguaje sencillo é imparcial que tanto resalta en sus Efemérides, que la obra de aquél «había sido recibida con un aplauso tan extraordinario, tan increíble y tan inexplicable, que los elogios y las alabanzas que habían dado á su autor, de palabra y por escrito, los eruditos italianos, llegaban en su entusiasmo al fanatismo;» elogios que, asimismo, hizo constar el fiel narrador de los trabajos del sabio jesuita (y testigo tanto más imparcial, cuanto que discrepaba de éste en punto tan esencialísimo como el de la verosimilitud del drama musical), á muy luego de publicarse, casi á la vez, en Venecia y Bolonia, donde él escribía el segundo tomo de las *Revoluciones*, haciendo notar, además, en sus apuntes, cuán extraño era que, á pesar de decirse en él algunas cosas que no eran del gusto de los italianos, ningún erudito se hubiera atrevido á contender con Arteaga, habiéndose tan sólo publicado «algunas critiquillas ridículas y anónimas (1).»

(1) «En otro lugar hicimos mención de la primera parte de la obra de Esteban Arteaga, de la provincia de Toledo. Este verano ha salido la segunda, casi al mismo tiempo en Venecia y aquí en Bolonia. Como hace tiempo que corre por Italia esta segunda parte, y más la primera, y nadie la ha impugnado, se ve que está escrita esta obra con sólidos fundamentos, aun en lo que dice contra los italianos, y sobre una ciencia, facultad ó lo que fuere, que ellos miran como propia y característica de Italia. Es, pues, cosa singular que un joven español haya escrito con tanto acierto sobre el arte del teatro musical. Los italianos le llenan de alabanzas, y dicen (los más sinceros) que ninguno entre ellos ha escrito tan bien. Y es más extraño aún que diciendo algunas cosas que no son de su gusto, no se haya atrevido ningún erudito italiano á entrar con él en contienda á cara descubierta. Hasta ahora sólo se han publicado algunas critiquillas ridículas y anónimas... Para España no es la obra de ningún interés, como las que escriben otros españoles. Sin embargo, se dice que ha gustado mucho á D. Nicolás de Azara, Ministro de España en Roma, y que por él conseguirá Arteaga

De ellas sólo mereció los honores de la contestación la que, no sin motivo, atribuyó el mismo Arteaga al Maestro de capilla Vicente Manfredini, colaborador del *Giornale Enciclopedico*, y á la cual dedicó un largo capítulo al final del tomo III de su edición aumentada de las *Revoluciones del Teatro italiano* (1), que se publicó en Venecia en 1785. No debió quedar el maestro satisfecho del varapalo que aquél le propinara, cuando, tres años después, publicó su *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri Essecutori, di Vinzenzo Manfredini, Maestro di capella della Corte Imperiali di tutte le Russie* (In Bologna, presso Carlo Trenti, 1788), en que vanamente trató de rebatir las sólidas y razonadas apreciaciones del docto jesuita.

Más digna aún del calificativo que merecieron al Padre Luengo las pocas críticas publicadas hasta la época en que apuntó su existencia, fué la obrilla que dos años después (1790) apareció en Venecia con el pomposo título de *Risposta che ritrovo casualmente nella gran città di Napoli il Licenziato Don Santigliano di Gil Blas, y Guzmán, y Tormes, y Alfarache, Discendente por linea paterna e materna da tutti quegli insigni personaggi della Spagna, alla critica ragionatissima delle*

que el Gobierno de España le conceda doble pensión.» *Diario del P. Luengo*, tomo XX: Diciembre 20 de 1786.

(1) El epígrafe de dicho capítulo es: *Osservazioni in torno ad un estratto del tomo II della presente Opera, inscritto nel Giornale Enciclopedico di Bologna, num. II, del mese d'Aprile del corrente anno*. Le precede una nota en que Arteaga manifiesta que contesta á las observaciones de Manfredini, porque el examinarlas podría contribuir á esclarecer aún más algunas de las ideas del autor respecto de la música, del teatro y de las letras. En cuanto á las demás críticas que de su obra se habían hecho, declara, asimismo, que las hubiera contestado del propio modo, si hubiera podido esperar *che la fatica restasse compensata dall'utile*.

*poesie drammatiche del C. de Calzabigi, fatta dal Bacelliere D. Stefano d'Arteaga, suo illustre Compatriotto* (1), lastimoso parto del ingenio del poeta autor de *Alceste* (como lo da á sospechar, en más de una ocasión, su lectura) ó de algún deudo muy cercano suyo, quienes, después de rumiar cinco años el libro de nuestro jesuita, sólo supieron abortar un lastimoso engendro de insultos y chocarrerías, desnudas de toda gracia, contra aquél, y más, si cabe, aunque con menos desenfado ó más miedo, contra Metastasio, al cual Arteaga proclamara como el Príncipe de los líricos de su siglo; sirviendo tales insultos de marco á una defensa ardorosa, apasionada y sobrado inmodesta, de Calzabigi, y sus obras el *Orfeo*, *Alceste*, *Paride* y *Las Danaides*, en que la petulancia del autor anónimo del libro llega al punto de afirmar, *ex-cathedra*, que sólo á tal poeta debió Gluck la inspirada y maravillosa música que para dichos libretos escribió (2).

(1) *Pet. Arb. Venezia. Dalla Stamperia Curti, MDCCXC. Con approvazione*, un vol. Lleva en la portada el lema: *Totus Homuncio nihil est.*

(2) Para muestra de la medida con que está escrito el libro, bastará lo siguiente: Supone el autor que trató de averiguar dónde vivía el celeberrimo autor de la *Revoluzionzelle*, y que después de haber vagado por Roma, sin que nadie le diera razón de él, dió, por fin, con su casa. Llamó en ella y salió á abrirle un *piccolino che me parlò nella, mia lingua... Richiesi*, dice, *a quel Cicchito, se egli era servitorello del Bacelliere Stefano Arteaga.—Rispose essere il Stefano Arteaga medesimo; e sicome HINC INEPTORUM INEPTIOR NULLA EST, e che non convien badare al continente, ma al contenuto... mi compositi e gli annunziai esser'io un viaggiatore spagnuolo, anelante di far conoscenza con un mio paesano, il quale elevaba al terzo Cielo, con tre volumi dottissimi, la gloria nazionale.* Supone luego un diálogo ridículo entre ambos, en el cual D. Santiigliano le acusa de escribir «con imperdonable malicia;» ser «un asesino de Calzabigi,» «sicario voluntario de la literatura,» y de

Posible es que Arteaga, recordando que en el Prólogo de su libro había dicho: «preveo los insultos de la ignorancia, y los clamores que levantará el prejuicio. Pero, ¡oh adorable verdad! Si los hombres me niegan la recompensa de sus estériles sufragios, yo la encontraré dentro de mí mismo, en la satisfacción de haberte servido,» guardara un silencio, aconsejado, además, por la caridad evangélica; y por otro lado, tampoco sería de extrañar que descendiese á rebatir lo poco que de verdadera crítica había en el tal librejo, y á ello aluda el P. Luengo, al decir, algunos años después, en su varias veces citado *Diario* (1): «Creo que ha escrito (Arteaga) algún folletillo en respuesta á algunas impugnaciones de

mostrar «un odioso carácter,» terminando con asegurarle que «el aire de Roma estaba infecto de las moléculas de orgullo del presuntuoso bachiller.» Por si esto no fuera bastante, refiere luego el autor una entrevista con el *Deus ex machina* de la obrilla, el poeta Calzabigi, en la cual dicho se está que había de resaltar la bondad y nobleza de carácter de éste, en contraposición al retrato de Arteaga, y en la que aquél le manifiesta que un amigo tenía escrita una refutación á lo que de él había dicho el autor de las *Revoluciones*, pero que no había querido que se publicase; D. Santigliano no para hasta hacerse con el tal opúsculo, y con una ligereza que seguramente le perdonaría el poeta, lo publica en un largo capítulo (cap. IX), cuyo principio es del tenor siguiente (copiado el cual, páreceme ocioso citar más): *Quando mi venne alle mani la censura singolare di S. A. alle poesie drammatiche del C. de C.; quando la lessi, la esaminai, la prima riflessione che feci, cadde sopra la passione, l'astio, l'amarezza, la superbia, la presunzione, l'artifizio, la mala fede, l'indecenza, la sconnessione, l'imperizia, colle quali era scritta;* terminando con decir «que Arteaga, en materia de teatros, razonaba ó con pasión ó sin los necesarios conocimientos, ó contra lo que su conciencia le dictaba.» En cambio de todo esto, no se busquen argumentos sólidos, ni razones valederas en la refutación, si este nombre merece el tal librejo.

(1) Tomo XXVII, Junio 3 de 1793.

su obra sobre el teatro; pero todo ello ha metido poco ruido;» en cuyo caso ha de creerse que en el merecido olvido en que cayó el folleto de *Don Santigliano*, vióse también envuelta la impugnación que del mismo se escribiera.

La sola enunciación del título del libro que tanta y tan merecida fama ha dado á Esteban de Arteaga (1),

(1) Arteaga publicó primeramente su obra, con el siguiente título: *Le Rivoluzione del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Madri-dense...*—Bologna, 1873: 2 vols.

Dos años más tarde la refundió y publicó de nuevo, titulándola: *Le Revoluzione del Teatro musicale italiano, dalla suo origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, socio dell'Accademia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova. Seconda edizione, accresciuta, variata e corretta dall'autore.*—In Venezia, 1785: 3 vols.

De esta obra se hizo una traducción alemana: *Stephan Arteaga, Geschichte der Italiänischem Oper von ihrem erstem Ursprung an etc. Aus dern Italiänischem mit Anmerkungen von Johann Nicolaus Forkel.* Leipzig, Schivickert, 1789: 2 volúmenes; enriquecida con muchas notas, y un extracto, *Les Revolutions du Théâtre italien, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégés de l'Italien de Dom Arteaga.* A Londres, imprimé par Nardini, 1802: un vol., en cuyo prefacio, firmado por el Barón de R. (Rouvron), se dice que el haberse agotado ya en Italia tres ediciones de ella, prueban el mérito de la misma.

Arteaga escribió además:

1. En la obra *Del gusto presente in Litteratura italiana. Dissertazione del Sig. Dott. Matteo Borsa, regio professore nella Università di Mantova. Data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento, di Stefano Arteaga.*—Venezia, per Carlo Palese, 1784.

Este libro fué causa de otros dos, uno de Tiraboschi, y otro de Rubbi. El del primero es: *Riflessioni sull'indole della lingua italiana, in risposta alla nota pag. 99, etc., aggiunta dal Sig. Ab. Arteaga, alla Dissertazioni del Sig. Dott. Bor-*

muestra por cuán diferente camino que su compañero Antonio Eximeno marchó en sus estudios artísticos. Al paso que éste, en su *Origen y reglas de la música*, y en su novela *Don Lazarillo Vizcardi*, fué más didáctico que crítico, adoleciendo, tal vez á causa de esto, sus escritos, en medio de su innegable mérito, de cierta pesa-

*sa, del gusto presente in Letteratura italiana*; el segundo es: *Dialoghi fra il Sig. Stefano Arteaga e Andrea Rubbi, in difesa della Letteratura italiana*, 1786.

2. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, por D. Esteban de Arteaga, Matritense, socio de varias Academias. — Madrid, 1789. Imp. de D. Antonio Sancha.

3. *Carta de D. Esteban de Arteaga á D. Antonio Ponz... sobre la filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano. Que sirve de respuesta á un artículo de cierto diarista holandés, publicado en Febrero de 1788.* — Madrid, 1789. En la imprenta de Ibarra.

4. *In funere Caroli III, Hispan. Regis, dum justa ad Hispanis in Urbe de gentibus Regis memoria per solverentur, in templo Divini Jacobi: Oratio habita ad Emin. S. R. E. Cardinales, die 17 Aug. 1789.* — Romæ.

5. *Della influenza degli Arabi sull'origine de la Poesia moderna in Europa; dissertazione di Stefano Arteaga.* — In Roma... 1791.

6. *Lettere di Stefano Arteaga al Signor G. B. C. intorno la traduzione d'Omero, dell' Abate Cesarotti.*

7. *Lettera di Stef. Arteaga a Gio. Bat. Bodoni, intorno alla Censura pubblicata de Clementino Vannetti contra l'edizione parnense dell'Orazio del 1791.* Crispoli. — Parma, 1793.

8. *Lettera dell'abate Stefane Arteaga a Monsignore Antonio Gardoqui, intorno il Philipo*, publicada en el tomo XVIII de la *Antologia Romana*.

A. *Plura poematia latina, italica, et hispanica* (Cabalero).

B. *Del ritmo sonoro, e del ritmo muto degli Antichi, Dissertazione.*

Backer (*Bibliothèque des Écrivains de la Compagnie de Jé-*

dez, achaque común á los de la época en que vieron la luz, y que el campo predilecto suyo fué el de la música sagrada, el madrileño Arteaga estudia el teatro, ó mejor dicho, la ópera italiana, desde sus comienzos, y sin entrar, como aquél, en las espinosas disquisiciones de la parte matemática ó doctrinal de la música, como él nos

*sus... par Augustin de Backer, de la Compagnie de Jésus, avec la collaboration d'Alois de Backer et Charles Sommervogel: Liège, 1869*), de quien está tomado el anterior catálogo de las obras de Arteaga, dice que, asimismo, colaboró éste, en unión de Ennio Quirino Visconti y Carlos Tea, en la lujosa edición bodoniense que hizo D. José Nicolás de Azara de las obras de Horacio (*Quinti Horatii Flacci Opera*. Parma, in ædibus palatinis. Bodoni, 1791), que, criticada por Vanneli, produjo la carta de nuestro jesuita que ya queda anotada. Respecto de la obra sobre el *Ritmo*, copia el mismo Backer un trozo de la *Biogr. Univ.*, en que se lee que dicho trabajo quedó manuscrito, impidiendo los azares de la guerra que por entonces hubo en Italia, el que se imprimiera en Parma; y confiada la traducción francesa á Grandville, éste suspendió su trabajo al saber la muerte de Arteaga, cuando sólo llevaba hecha una tercera parte. Backer, sin duda, ignoraba, al publicar su *Biblioteca*, que los manuscritos de las *Disertaciones sobre el ritmo* y la parte que tradujo Grandville, se hallaban en el Archivo Central de Alcalá de Henares, donde los copió el Sr. Barbieri.

A ésta no escasa labor literaria, á la cual debe añadirse la *Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla Contessa Isabella Teotochi, intorno la «Mirra»*, citada con gran encomio por el Sr. Menéndez y Pelayo, y la participación que, según éste, tomó en las ediciones que hizo Azara de los poetas latinos, teniendo casi exclusivamente á su cargo la corrección é ilustración de ellas; así como la traducción de la *Vida de Cicerón*, de Middleton, que lleva el nombre de aquél, hay que agregar también los trabajos de que el mismo Arteaga da cuenta á Forner en la carta que ya he citado, y posee, como he dicho, el Sr. Cánovas del Castillo. Dicen así los párrafos que á ello se refieren: «Yo, sin concebir esperanzas tan altas, había formado, por puro deseo

dice, se fija en lo que llama retórica ó filosofía del arte, que considera tan necesaria para la perfección y adelantamiento de éste, como cuantas reglas dictaran los maestros, escribiendo un libro modernísimo, en el cual campean, como dice Fetis (1), una erudición sin pedantería, un delicado espíritu de observación, gusto y estilo elegantes, y la más serena imparcialidad.

de emplearme en alguna cosa útil, el diseño de varias obras en castellano, que, executadas con acierto, hubieran quizás abierto los oxos á más de quatro. De una de ellas, ya presenté un corto dibuxo en la última seccion de mi libro sobre la Belleza; pero segun están hoy día las cosas en esa Península, he temido y temo que el publicarla pudiera exponerme á los tiros de los muchos enemigos que aún tenemos. De otr... (está roto el papel) sublime, pero quizá más útil y más adaptada... estado de nuestra Nacion, propuse, meses hace, el plan á la Secretaría de Estado, con alguna peticion, á mi parecer y al de todos, moderadísima. Sin embargo, no se me ha contextado, ni espero se me contexte. Habia tambien empezado á trabaxar sobre la Ulyxea de Gonzalo Perez, corrigiéndola en muchos lugares, añadiendo la explicacion de la Geografía antigua, y los pasajes imitados por los Latinos del siglo de Oro, con otras muchas notas, y además la vida del traductor, acompañada de un larguísimo Razonomamiento preliminar sobre el mérito de la version castellana, comparada con las versiones en otras lenguas. Hace dos años que envié á Madrid dos de los tres tomos que debían componer toda la obra, y hace otros tantos que se hallan empantanados, sin que por dilixencias hechas haya podido sacarlos de las uñas á quien los tiene.»

Por su parte, y para concluir esta larga nota, el P. Luengo, al anotar en su *Diario* (tomo XXXIII, Octubre 29 de 1799) la muerte de Arteaga, añade: «Es regular que haya dejado escritas algunas otras obrillas, que, si fueren de algún mérito, algún francés hará suyas, y publicará en su nombre. Nada de esto sabemos.»

(1) *Biographie Universelle des Musiciens, et Bibliographie générale de la Musique.... par F. J. Fetis... Paris, 1886, tome 1<sup>er</sup>, article ARTEAGA.*

No es Arteaga, al menos así nos lo dice, de aquéllos que se sienten con fuerzas para alzar de nueva planta un edificio; pero sí se cuenta en el número de los que tienen la no estéril compensación de observar y de legislar luego en materia de arte, á la vista de lo que otros fabricaron. Concedor de la importancia de los estudios á que se sentía inclinado, mira tan necesarios como los arranques del genio, siempre valiente, pero á veces poco previsor, el gusto, que para él es como «el microscopio aplicado á los ojos de la razón,» que descubre, analiza y confronta las bellezas, y la crítica, «freno saludable, sin el cual los ímpetus más felices no son, las más veces, sino otros tantos indicios de una lejana caída,» que sensible á las bellezas como á los defectos, da la voz de alerta, mostrando previsoramente los escollos que deben evitarse para que las obras de arte alcancen cuanta perfección es dable obtener.

Y antes de pasar más adelante, Arteaga hace lo que podríamos llamar su profesión de fe, diciéndonos, al propio tiempo, cuáles sean las cualidades que, á su juicio, deben adornar al que aspire á la honrosa misión de verdadero crítico, y ser tenido por tal.

No quiere, ante todo, que se le cuente en el número de «aquellos pesados recolectadores que tienen puesta toda su alma en las reminiscencias; que valoran las razones por el número de citas, y el mérito de los autores por el siglo en que nacieron; que juzgan del arte dramático como el famoso ciego de Cheselden juzgaba de las rosas... y que aquello que más convendría gustar y apreciar, como son la delicadeza, el sentimiento, la imaginación y el lenguaje de las pasiones, es para ellos como si no existiera;» hombres, en fin, que cuando visten los ropajes de Aristarco, «reducen su trabajo á amontonar, con fría lógica, una serie de preceptos comunes, sacados de ejemplos y de autoridades de los antiguos, mal entendidos y peor gustados, para medir después sobre ellos, como sobre el lecho de Procusto, las obras de los más célebres

ingenios.» No: Arteaga no es de esos; quiere, aunque sólo nos lo diga de modo indirecto, y en diferentes puntos de su libro, ser tenido por uno de aquellos «hombres de gusto, dotados de corazón sensible, de imaginación viva, observadores de la naturaleza y de los hombres... versados en la lectura de los mejores modelos antiguos y modernos...» que ahondando en el espíritu de las reglas, saben hasta qué punto deban éstas encadenar al genio, y cuándo éste puede legítimamente romper las ligaduras; que, asimismo, conocen los confines que separan la autoridad de la razón, lo arbitrario de lo intrínseco, perdonan los defectos en gracia de las virtudes, y miden el valor de éstas por el efecto que producen; y que, «poniendo en parangón las diversas bellezas de los autores, de las naciones y de los siglos, se forman en la mente una imagen del bello ideal, que, aplicada después á las varias producciones del ingenio, les sirve, como el hilo de Ariadna, para adelantar por el siempre obscuro y difícil laberinto del gusto.» Dotado de un espíritu amplio y generoso, pero convencido, al par, de los males que podría acarrear una crítica sobrado tolerante, al paso que reconoce que todos los genios tienen derecho á la pública estimación, sin que á un solo género pueda ni deba darse exclusiva preferencia, y que el crítico debe sentir y expresar su admiración por los grandes literatos y artistas, cree que en cuanto á los autores de menos valía, debe, asimismo, pesar y medirse su mérito, para darles mayor ó menor valor, según se acerquen ó alejen del tipo que tiene en su mente; ni admite que pueda hacerse otra cosa sino echar en la sima del Leteo á los pedantes ridículos, los versificadores estériles, los lánguidos copistas y los autorcillos de un día, recomendados por protectores ignorantes ó por papeles asalariados. Ajeno en absoluto á todo estrecho espíritu de escuela, y más revolucionario, artísticamente hablando, si cabe, que Eximeno, señala la verdad y la libertad, como enseña en las letras y en las artes, á todo aquél que no quiera en-

vilecer el nombre de autor con que pretenda engalanarse; y como consecuencia para la crítica, que ha de avalorar las producciones de su ingenio, declara que condescender con los prejuicios es tan nocivo al progreso del gusto, como puede serlo al progreso de la moral el pactar con los vicios; sostiene como principio inconcuso que, en las Bellas Artes, «la abstracta razón debe posponerse al gusto, como éste se pospone al entusiasmo y al verdadero genio; del mismo modo que «el acomodarse al gusto pervertido de los ignorantes, nunca tornó en ventaja de escritor alguno;» que «la superioridad del hombre de talento se conoce en seguida, al verla elevarse sobre los errores y prejuicios de su arte, sin que el irrevocable fallo de la posteridad haya dado hasta ahora el título de genio sino á aquellos autores sublimes, los cuales, desapriñándose del cepo de las opiniones y de los gustos vulgares, han impuesto la ley á su nación y á su siglo, en vez de recibirla de ellos (1).»

Quien tales teorías sienta, natural es que vea en la sola razón de autoridad, tan invocada en su siglo, y cuando ningún razonamiento fundado la acompaña, una especie

(1) No ha dicho más Berlioz al escribir: *C'est souvent en franchissant les bornes prescrites, c'est en substituant des règles qui pourraient être, celles des règles admises, que l'homme de génie sait s'élever au dessus du vulgaire.* — EXPOSÉ D'UNE MUSIQUE IMITATIVE.

Este culto á la independencia del genio, que profesaban tanto Eximeno como Arteaga, venía ya de antiguo entre nosotros. Dos siglos antes que ellos, el famoso Luis Vives decía en uno de sus libros *De Arte dicendi*: «¿Hay servidumbre mayor que esta servidumbre voluntaria, de no atreverse á salir de la cruel dominación de un modelo, aunque el asunto nos lleve á otra parte, y el tiempo, y los oyentes, y la generosa naturaleza del ingenio, nos den continuamente voces de libertad? ¿Cómo han de poder moverse los que tienen que ir fijando el pie en las huellas ajenas, como los niños que juegan en el polvo?... ¡Qué cruz, qué cadena para los ingenios, el estar comprimidos en

de argumento que la inercia adopta gustosa, «porque la excusa ó dispensa de razonar, y que el prejuicio, á veces, acaricia, con el fin de esconder con la estimación que muestra hacia la opinión de uno solo, el desprecio que siente por la capacidad de los demás;» que encuentre que la experiencia es, ó el fatal escollo contra el cual se despedazan todas las teorías, ó el divino escudo de Paladio, ante el que se estrellan el fanatismo, las prevenciones y la pedantería; y que llevado del naturalismo, común á su siglo, y más aún á la raza de innovadores á que pertenecía, y en la que era una de las más grandes figuras, establezca como doctrina (aplicando ya sus teorías de un modo más concreto á la música), que «el verdadero gusto filosófico, y la perfección de toda arte imitativa, consiste en la representación más ó menos embellecida de la naturaleza; y en expresar el objeto que quiere pintar, sin desfigurarlo ni recargarlo más de lo que permita la índole de la imitación, lo cual en la música no se consigue sino por medio de la sencillez, de la verdad y de la naturalidad; siendo todo ornamento ó belleza que se le añada sin tal fin, una imperfección ó un defecto más;» en lo cual Arteaga mostraba la completa identidad de sus ideas con las que Gluck había expresado en su famosa carta-dedicatoria del *Alceste* al Gran Duque de Toscana (1).

De tales principios, Arteaga deduce, como corolario,

tan estrechos límites, de tal modo que no pueden dilatarse, y mientras atienden á este cuidado solo de no rebasar los límites prescritos, cómo se alejan de las más útiles verdades, y qué ocasión dejan escapar de las manos de hacerse dueños de las disciplinas más fructuosas!»

(1) Gluck, en efecto, dice en dicha carta: *Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una Città così illuminata, ha fatto chiaramente vedere, che la semplicità, la verità, e la naturalezza sono i gran principii del bello in tutte le produzioni dell'arte.* En otro párrafo de la misma carta condena todo ornamento que tienda á destruir el

que el verdadero crítico debe ser, al par que hombre de gusto, historiador y filósofo. No comprende el docto jesuita que pueda ser juez de lo bello sino aquél que á un tacto exquisito reúna una robusta facultad pensadora; que de un golpe de vista comprenda la delicadeza á la vez que la multiplicidad de las relaciones entre los objetos del gusto; sepa deducir de un principio seguro una rápida serie de legítimas consecuencias, y lleve al teatro «una razón iluminada, unida á un corazón sensible.» Y á estas cualidades, distintivas del hombre de gusto, exige en el que se llame crítico, no la erudición pedantesca de que él mismo hacía mofa, sino la que consiste en conocer á fondo la historia del arte; hallarse en posesión de aquellas leyes, quinta esencia del sentido común y de la experiencia, bases en que puede sólidamente asentarse un juicio acertado; y saber, por último, la secreta cadena que enlaza el genio de la nación y la naturaleza del espectáculo, con el género de literatura que más conviene á una y otro; conocimientos todos que, fortificados por una sana filosofía, que respetando la autoridad (mientras que puesta en la balanza con la razón, no sea vencida por ésta), llame á sí los siglos pasados y presentes, los estudie, compare y deduzca, ya el origen, desenvolvimiento y perfección del arte, ya las causas mediatas é inmediatas de su progreso como de su decadencia, y haga que los juicios que se formen, y las opiniones que se emitan, sean más claros y definidos, al par que más profundos y razonados.

Bajo estos aspectos, pues, ó sea como hombre de gusto, como historiador y como filósofo, emprende nuestro jesuita la ardua tarea de estudiar el teatro lírico italiano,

efecto de un pasaje dramático, así como otros abusos que menciona, y contra todos los cuales, dice, protestaban, hacía largo tiempo, el buen sentido y el buen gusto.—ALCESTE, TRAGEDIA MESSA IN MUSICA DEL SIGNORE CAVAGLIERE CRISTOFORO GLUCK.— In Viena, 1769.

desde sus orígenes hasta los tiempos en que él escribía, no sin marcar antes el concepto que de la ópera tenía formado, y lo que ésta debiera ser; punto importantísimo, y ante el cual ceden todos los demás que, siempre con singular maestría y copiosa erudición, forman el resto de su libro.

No hace aún mucho tiempo que, en ocasión análoga á ésta, un doctísimo Académico aquí mismo expresaba que «nadie, ni el propio Gluck, formó tan acabado concepto como el sabio jesuita español, de los prodigiosos efectos de que era capaz la unión perfecta, como él decía, de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva en la ópera (1).» Así fué, en efecto. Arteaga no vió tan sólo; como Gluck, en su carta-dedicatoria de *Alceste*, á que ya he aludido, el bello ideal del drama lírico, en la posible identidad de la música con las ideas que el poeta expresara en la letra y con las situaciones que intentaba pintar; nuestro escritor avanzó á más, y mostró que la ópera debía ser, ya «el espectáculo en que se reuniesen todos los placeres del espíritu, de la imaginación, del corazón, de la vista y del oído, combinados entre sí para agitar el alma del hombre y sorprenderla;» ya «el mayor esfuerzo de las Bellas Artes reunidas,» ó ya, en suma, «un encantamiento continuado del alma, á cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes;» y al hacerlo así, se adelantó tanto á su siglo, que vino á proclamar, cien años antes que Wagner, principios análogos á los sustentados por este gran reformador de nuestros días, en su célebre carta á Federico Villot (2).

(1) Discurso de recepción en esta Real Academia del Excelentísimo Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, pronunciado el 29 de Mayo de 1887, é inserto en el tomo LVI de la *Colección de Escritores castellanos*, que lleva por título *Artes y Letras*: Madrid, 1888.

(2) *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française; précédés d'une lettre sur la musique*, par Richard Wagner: Paris, 1861.

Bien que Arteaga, como acérrimo partidario de la melodía italiana, difiera esencialmente de Wagner, bajo el punto de vista puramente musical, no quitó esto para que desde luego viese cuán necesario era, si el drama lírico había de desarrollarse y elevarse á la altura que su talento y buen sentido le dictaban, que el *libretto* se convirtiese en una obra verdaderamente literaria. Por eso encareció tanto la conveniencia de darle igual importancia que á la parte musical, de manera que la letra no fuese la sierva, sino la compañera de la música; é hizo notar que el drama lírico debía satisfacer, no sólo al corazón, sino al oído y á la imaginación, y ser, por tanto, un poema al cual contribuyesen de consuno la Poesía, la Música, la Pintura, la Declamación y el Bailé pantomímico, es decir, la realización de aquel «arte de alcance ilimitado, que subsane las limitaciones recíprocas de las diversas artes,» que es á lo que Wagner, en la dicha carta, llama *arte del porvenir*. Y al hacerlo así, marcó, por ende, el sendero que un siglo después había de recorrer, creyéndose iniciador de él, el autor de *Lo-hengrin* y de los *Nibelungen*, no sin hacer constar el entendido jesuita que «un sistema dramático tal como él le concebía, apoyado en la exacta relación de los movimientos del alma con los acentos de la palabra ó del lenguaje, de éste con la poesía, y de todo ello en conjunto, con la música, reclamaría, reunidos en un solo hombre, los talentos de un filósofo como Locke, de un gramático como De Marsais, de un músico como Pergolesse, y de un poeta como Metastasio.»

Expuesta su teoría, ó más bien su bello ideal, Arteaga descende al terreno de la práctica. Reconoce que al paso que la poesía tiene por objeto conmover, instruir y pintar, el fin principal de la música es conmover, ya imitando con la melodía vocal los suspiros, los acentos, las exclamaciones y las inflexiones de la conversación, del discurso ó del diálogo; ya recogiendo esas mismas inflexiones, hechas por voces á las que mueve la pasión, y

poniéndolas de realce; ya, en fin, buscando con los sonidos armónicos, la medida, el movimiento y la misma melodía, la manera de excitarnos, por medio de cierta é inexplicable ley, al odio, al amor, á la ira, á la alegría ó á la tristeza. Y al paso que niega que la música pueda instruir, no siendo los sonidos más que tales sonidos, capaces de producir sensaciones é imágenes, pero de ningún modo ideas, reconoce que, como fin subalterno, también pueda pintar. En este sentido, admite que con el rumor de los instrumentos y con un ritmo doctamente regulado, quepa reproducir el sonido de aquellos objetos físicos que son capaces de obrar sobre nuestro ánimo, cuando los sentimos en la naturaleza, tales como el ruido del combate ó el fragor del trueno, ó que la melodía despierte en nosotros las sensaciones que produce la imagen de ciertos objetos; sensaciones que por estar privadas de sonido, no se encuentran dentro de la esfera de la música, como cuando el compositor quiere expresar el tranquilo reposo del que duerme, la soledad de la noche ó el majestuoso silencio de la naturaleza, y «transporta, digámoslo así, los ojos á los oídos, y representa, ya la dulce calma, ya la suspensión y el terror secreto que siente el espectador á la vista de tales objetos.»

Una vez expuestos los fines de la poesía y de la música, Arteaga ve en el estrecho maridaje de ambas, los poderosos elementos que han de formar el drama lírico, el cual, no debiendo tener tanto por objeto lo verdadero, como la representación de lo verdadero, no ha de hacer aparecer en él la naturaleza en su sencillez ó desnudez, sino embellecida, y tal cual en su fantasía la han concebido el poeta y el músico. Al decir esto, no hace otra cosa que ser consecuente con sus teorías, toda vez que para él, la música imita la naturaleza con aquellos medios que le son propios y peculiares, es decir, con el canto y con el sonido; medios que, dada la tácita convención que existe entre el oyente y el músico, no son menos verosímiles que el lenguaje en verso y la riqueza

de colores, porque «el objeto que se propone imitar la música, existe realmente en la naturaleza, no de otro modo que aquél que, á su vez, imitan la poesía y la pintura.»

Sobre estos fundamentos estudia Arteaga las condiciones que debe tener el libro para ser puesto en música; y sin perjuicio de explanar sus doctrinas, como con gran sentido dramático lo hace después, condensa aquéllas en estas breves y substanciosas palabras: «El paso pronto y fácil de una situación á otra; una serie artificiosamente combinada de escenas vivas y apasionadas; economía en el discurso, que sirva, por decirlo así, de texto, sobre el cual la música ponga el comentario, y simplicidad y rapidez en el argumento: he aquí lo que el poeta debe suministrar al compositor.»

En cuanto al lenguaje, en un espectáculo en el cual el interés y los afectos entran por tanto, debe ser lírico, pero con parsimonia, lo que baste para dar al canto gracia y novedad, pero sin quitar á la escena sus derechos á la teatral verosimilitud, y al diverso género de pasiones que allí se presentan y desenvuelven. Y por lo que á la dicha verosimilitud hace, Arteaga no desconoce, aunque no se haga, al parecer, cargo de ello, cuanto en su contra se tenía dicho y escrito; pero asienta desde luego que el canto es el lenguaje de las ilusiones; que el que canta, empieza engañándose á sí propio, concluyendo por engañar á los demás, haciéndoles creer que se ha elevado á mayor altura que ellos, y casi divinizado; y que á enmascarar ese error contribuye la música instrumental, la que, uniéndose á la vocal, hace más grande y duradera la sorpresa, y entreteniéndolo dulcemente al espectador, le quita el que se dé cuenta de la ilusión en que vive, á la manera que el cinto misterioso de Armida impedía á Rinaldo conocer que se hallaba encantado (1).

(1) La cuestión de la mayor ó menor verosimilitud del drama lírico, preocupó por entonces no poco á los críticos. Aparte de lo dicho por Eximeno, y de las contradicciones en que in-

Supuestas las condiciones del libro, aborda luego otra cuestión de no menor importancia, tratándose de la ópera en general, cual es la de qué clase de argumentos sea la más conveniente para que aquélla realice la misión á que está llamada. Recordando la frase de Alembert, «la comedia es el espectáculo del espíritu, la tragedia del alma, y la ópera de los sentidos,» y que Marmontel no veía en esta última sino «lo maravilloso de la Épica, transportado al teatro,» Arteaga combate los argumentos fa-

currió otro notable escritor, jesuita también, el abate Lampillas, dedicó un capítulo de su *Ensayo histórico-apologético de la literatura española*, encaminado á probar que no se necesita tener menor indulgencia para salvar lo verosímil en las óperas modernas, que la que se requería para sufrir las más extravagantes inverosimilitudes en las comedias españolas. Signorelli, en su *Historia crítica de los teatros*, para rebatir las razones que aducían los que encontraban inverosímil el canto moderno, introducido en el teatro de la Ópera italiana, había escrito lo siguiente: «Los pedantes y criticastros ultramontanos, forasteros en las letras griegas, latinas é italianas, y en los justos principios de discurrir, suelen motejar á Italia este género, defectuoso, á su parecer, que envía á los héroes á morir, cantando y haciendo gorjeos... éstos no leen, sino mientras se peinan, algunos superficiales diccionarios y papeles periódicos ó gacetas literarias, que se copian precipitadamente de un idioma á otro, donde se decide con seguridad magistral que el *canto hace inverosímil las fábulas dramáticas.*» Lampillas, al hacerse cargo de esto, hace notar: primero, que la arreglada crítica que hacen muchos doctos contra «la música teatral moderna, corruptora de la dramática,» no disminuye el mérito singular de Metastasio, «quien no puede menos de quejarse justamente al ver que el aplauso debido á sus suavísimos y armoniosos versos y á sus nobles y tiernos afectos, se confunde en los trinos y gorjeos de un músico ó una cantarina;» y segundo, que los más sabios críticos no pretenden que toda música haga enteramente inverosímil la acción teatral, sino que declaman «contra la música del día, que está manchada y mezclada de requiebros, con especialidad en las arias. Música que, hablan-

bulosos, estudiándolos desde que por vez primera aparecen en el estadio musical; muestra, historiándola, su existencia, viendo primero acudir los poetas al arsenal de la antigua mitología, buscando luego los gérmenes de su inspiración en los hados, encantamientos y genios que, nacidos entre las brumas de la Scandinavia, se des-parramaron después, bajo diferentes formas, por el mundo, y fueron fecundo manantial de las hazañas relatadas en los libros de caballería; y viniendo á más modernos tiempos, señala como la causa principal de la marcada

do con ingenuidad, para cualquier otra cosa puede servir, menos para representarnos acciones heróicas, con la ilusión correspondiente á aquella complacencia que resulta de la representación viva y natural.» Y por lo que hace á los pedantes ultramontanos de que habla Signorelli, nuestro abate muestra que en la acusación debió comprender á muchos críticos italianos de nota, como el doctísimo Muratori, el Marqués Maffei y el poeta Marteli, entre otros. El primero, con efecto, declama con mucha más vehemencia que pudieran hacerlo todos los criticastros de la otra parte de los montes contra la música teatral, llegando hasta decir que «los dramas modernos, considerados como poesía representativa, son un monstruo y un cúmulo de mil inverosimilitudes,» y cree que de su opinión «serán todos los inteligentes, si juntan á su instrucción la sinceridad.» En opinión de Maffei, «en el canto se borran enteramente las costumbres y usos del tiempo y de las pasiones, como también la representación natural de lo verdadero, que son los órganos del deleite teatral, y mayormente después de haber introducido la insufrible prolixidad de las arias;» no creyendo posible, «mientras dure esta clase de música, que un arte no se destruya en favor del otro, quedando el superior miserablemente esclavo del inferior, de tal suerte, que el poeta venga á ocupar el mismo lugar que el violinista en los bailes.» Y en cuanto á Marteli, que, al decir del mismo Signorelli, «será siempre admirado de cuantos comprenden las verdaderas excelencias trágicas,» no era menos duro al apreciar los melodramas, cuando decía: «Hay fundamento para compadecer á los ingenios que se ocupan en esta especie de dramas; los

predilección que á tales asuntos tenían los compositores que vivieron en época anterior á aquélla en que brilló Metastasio, lo difícil que para ellos era la unión de la música con la poesía, y el medio fácil que encontraban, alejando la acción, de que ésta pareciese más verosímil. «No pudiendo, dice, hacer cantar dignamente á los hombres, los convirtieron en dioses; no encontrando en la tierra un país donde esto fuera probable, trasplantaron la escena al cielo, al infierno ó á los tiempos fabulosos; y no sabiendo cómo interesar al corazón con la

asuntos más sublimes son maltratados por los insolentes cantores, y por las que, con desdoro del siglo, nos atrevemos á llamar *virtuosas*... ¡Pluguiera á Dios que estuviesen cerrados todos los teatros para semejantes representaciones!...»

Combate luego el abate Lampillas la razón en que más se apoyaba Signorelli para salvar la verosimilitud de la ópera que en sus tiempos se representaba, reducida á decir «que el canto es una de las muchas suposiciones admitidas en el teatro como verosímiles, por un tácito convenio entre los representantes y el auditorio,» manifestando, por su parte, que en las representaciones teatrales no se pretende poner delante objetos ciertos, sino representados, ni se pide que todos los asuntos sean verdaderos, sino verosímiles. No hay, á su entender, tácita convención que valga entre los representantes y el auditorio, para hacer que sea perfecta representación del verdadero objeto la que nos da una idea desemejante de lo verdadero; como tampoco que sea verosímil lo que no se parece á la verdad. Puede bastar aquella tácita convención á que se perdone lo inverosímil en consideración á lo deleitable; y ésta es puntualmente, dice, la tácita convención entre los representantes músicos y el auditorio; el cual busca solamente en la ópera moderna aquel deleite que halaga los sentidos, y no aquel interés que siente el alma en las vivas representaciones naturales... Con dificultad nos persuadirá Signorelli, añade más adelante, que el deleite, la conmoción y los demás afectos que excitan con su canto los Farinelos, los Cafarielos, las Tesis y las Gabriellis, sean hijos de aquella viva expresión de los sentimientos naturales que acompañan la representación perfecta. Todos aque-

pintura de caracteres y de pasiones, trataron de fascinar los oídos y los ojos, y desesperanzados de satisfacer al buen sentido, vieron de ingeniarse para dar entretenimiento á la imaginación.»

Arteaga, que si admitía que la ópera debe hablar á los sentidos, era porque en ellos veía el más seguro camino para que los encantos de la música penetrasen en lo íntimo del corazón y le movieran más hondamente, resume su ataque á la mitología antigua y moderna, diciendo que desde el momento en que se comenzó á com-

llos efectos los produce naturalmente la suave modulación de la voz y la dulce armonía de los instrumentos, sin que apenas tengan parte las palabras, ni los pensamientos del incomparable Metastasio. Buena prueba de ello es el ver los mismos efectos cuando se canta un aria ingerida á voluntad del músico ó de la cantarina, que no tiene conexión ninguna con la acción representada. Añádase que la mayor parte del auditorio que experimenta los tales efectos no entiende una palabra del aria si no está con el librito en la mano, cosa enteramente contraria á la decantada ilusión. Concluyamos, sigue diciendo Lampillas, que no hay razón que baste para salvar lo verosímil en la ópera moderna; y que la tácita convención entre los actores y el auditorio nada puede contribuir para este fin. Bien puede esforzarse Signorelli á persuadirnos que *esta convención subsistirá á pesar de todos los posibles razonadores filosóficos del universo*; que más presto creeremos que la convención que subsiste y subsistirá no está entre los actores y el auditorio, sino entre éste y el empresario. Conoce éste que para llenársele de gente el teatro, tiene bastante con proveerse de un buen maquinista, de diestros cantores eunucos, de famosas cantarinas, y hoy día, principalmente, de un inventor de asombrosos bailes y de una numerosa compañía de halagüeñas bailarinas. Esta es la indispensable convención que arruina, juntamente con lo verosímil, la verdadera dramática. (*Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*. Disertaciones del señor abate D. Xavier Lampillas. Traducido del italiano por Doña Josefa Amar y Borbón. Disertación 8.<sup>a</sup>, cap. XIII.)

prender que lo verdadero, lo grande, lo patético y lo sencillo, eran los únicos senderos para llegar al fin que el drama lírico debía proponerse, empezó á desaparecer todo el aparato de fábulas inventadas para sorprender á la imaginación; dioses y diablos fueron desterrados de la escena, é igual suerte sufrieron los madrigales, las antítesis, las agudezas amorosas y todas las demás hipocresías del afecto, y con ellas, las fugas, los contrapuntos revesados, «y todas las demás inutilidades ó superfluidades de la música.»

Una vez desechada la mitología, «manantial perenne de delirios,» al decir de nuestro autor, como fuente de los argumentos de las óperas, descarta también lo maravilloso, en el sentido en que Marmontel lo entendía; porque no es posible esperar del poeta artificio alguno en la trama del asunto, cuando los prodigios pueden venir ó vienen á trastornar el curso ordenado de los acontecimientos; no cabe pintar un carácter sostenido, cuando los personajes son quiméricos; ni agitar pasión alguna, cuando los que se alegran ó entristecen son hados, sílfides ó genios, cuyas cualidades y naturaleza son desconocidas; ni es posible pedir al músico unidad de expresión, cuando el argumento no la tiene, ni interés en la melodía, donde no hay acción, ni la poesía es otra cosa que un tejido de madrigales, ricos en extravagancias, que, en último resultado, vienen á hacer que la obra de aquél sea un conjunto de temas ó motivos elaborados sin plan ni concierto alguno.

Esto supuesto, Arteaga muestra su marcada preferencia por los argumentos históricos. Reconociendo que uno mismo es el fin de la tragedia que el de la ópera, las cuales sólo discrepan en los medios para llegar á él, pues mientras la primera lo hace mediante el desarrollo circunstanciado de los caracteres y de los afectos, la segunda se vale del prestigio de la ilusión y de la melodía, «¿podrá decirse, escribe, que la *Olimpiada* ó el *Demofonte* hablan menos al alma que la *Fedra* ó la *Zaira*? ¿No

son algo más que un espectáculo para los sentidos los caracteres de Tito ó de Temístocles?» La respuesta no es dudosa. No se tema, nos dice, que languidezca la expresión en tal clase de argumentos, llenos de pasión y de interés; antes al contrario. El desarrollo de humanos acontecimientos, que el músico tantas veces ha visto, ó de los cuales puede si no formarse cabal idea, le servirán de poderosa ayuda para ser más apasionado y apoderarse con más fuerza del ánimo de sus oyentes; así como el tener que pintar, no cuadros fantásticos, sino objetos de la naturaleza que están á la vista de todos, ha de darle más vigor, é impulsarle á imitarlos de la manera más diestra que le sea dable. Y por lo que atañe á la verdadera pintura decorativa, elemento de notoria importancia en la clase de espectáculos de que viene hablándose, también ganará, y no poco, representando el mundo físico, «mucho más vario, deleitoso y fecundo que el mundo ideal, fabricado en el cerebro de los mitólogos y de los poetas;» que si no se ve salir por un escotillón una furia, ó volar una esfinge, ó al sol bailar con las nubes, en cambio el pintor de perspectiva podrá fascinar al público, y halagar su vista, presentándole, ya amenos jardines, ya frondosos bosques ó abruptos despeñaderos, ya mares tempestuosos, ya, en una palabra, «el majestuoso teatro de la naturaleza del mundo físico.»

Pero si por este género de asuntos muestra Arteaga especial predilección, como he dicho, no vaya á creerse que su teoría sea tan cerrada y absoluta que admita sin condiciones todo lo histórico, y de la propia manera rechace todo lo fabuloso. Su buen sentido le dicta que esto ni puede ni debe ser; y así, se cuida de decirnos que, de lo primero, no deben admitirse aquellos argumentos basados en hechos que requieran gran desarrollo, ó en que la trama forzosamente tenga que ser sobrado complicada; y por lo que hace á lo mitológico, no debe adoptarse un criterio tan estrecho, que niegue el que quepa hacer

un drama lírico, ya con fábulas en que ande mezclada la narración histórica, ya con asuntos que, con el transcurso de los siglos, han ido adquiriendo cierto grado de credibilidad, como los amores de Eurídice y Orfeo, y la destrucción de Tebas y de Troya.

Si claro y razonador es Arteaga como crítico puramente literario, no lo es menos cuando como músico asienta sus teorías y las aplica con relación al drama lírico. Á la manera, nos dice, que los colores agrupados en un cuadro ningún efecto causan sin el dibujo, que es el espíritu vivificante de la pintura, así las combinaciones de los sonidos ningún placer pueden causar, ni cabe que interesen, sin la melodía. Ella es la sola que hace ser á la música un arte de imitación de la naturaleza, expresando, con las varias sucesiones de notas y de tonos, los diversos acentos de las pasiones; la que, como podría decir el jesuita madrileño con el inmortal Fr. Luis de León, en su hermosa poesía á Francisco de Salinas, produce aquellos sonidos dulcísimos, en que

. . . . . la alma navega  
 Por un mar de dulzura, y finalmente  
 En él así se anega,  
 Que ningún accidente  
 Extraño ó peregrino oye y siente...

ó bien, empleando los movimientos, ya lentos, ya rápidos, en la necesaria medida, arranca lágrimas de dolor, hace renacer la alegría en el corazón, caer en el abatimiento, alentar el valor ó la esperanza, infundir temor ó sumir en la melancolía; ella, en fin, la que reproduciendo las sensaciones que despertaron en nosotros las imágenes representativas de los objetos físicos, sabe pintar el murmullo del arroyuelo que corre lentamente serpenteando entre la hierba, el estrépito del torrente que de la alta montaña se despeña, el estruendo y espanto de la tempestad, los alaridos de las Furias, la sonrisa de las Gracias, la majestad y silencio de la noche, ó la alegría de

un paisaje alumbrado por la clara y ardiente luz del sol.

Tales efectos no es posible conseguirlos, en opinión de Arteaga, con sólo la armonía, que viene á ser, con relación á los sonidos, lo que la sintaxis para el discurso. Podrá ella formar un conjunto agradable que halague al oído; pero nunca ejercerá grande influencia en nuestros afectos, que es el verdadero fin de la música teatral; sin que al decir esto quiera suponer que desconozca su importancia y cuán poderoso auxiliar es de la melodía, siempre que realce ésta, la revista, si necesario fuere, de mayores galas, y no la ahogue con adornos más ó menos extravagantes y revesados, que la hagan perder su pristina belleza.

Hay, además, que tener en cuenta, que al decir esto el sabio crítico, y al reiterar, en cuantas ocasiones se le presentaban, la importancia de la melodía, obedecía, no sólo á lo que su buen instinto musical y su amor á la verdadera belleza le dictaban, sino que, además, lo hacía influido por el ambiente artístico del país donde moraba, al par que por el triste espectáculo de los desbarros cometidos por los armonistas de su época, á quienes Eximeno había hecho cruda guerra. Por todo ello; por su vivo deseo de sacar la música, aun la teatral de su tiempo, de los malos pasos en que andaba, natural era que dijese que mientras el compositor permaneciera encerrado dentro de las redes de la armonía, su música no tendría vida ni espíritu; el acento espontáneo y natural de la pasión se convertiría en un intervalo armónico, y la elocuencia musical, en vez de enriquecerse, se empobrecería, al excluir multitud de sonidos aptísimos para conmover, por la sola razón de que no entraban en el sistema arbitrario de los preceptistas; y de que también afirmase, con sobra de razón, que «mientras la música no haga sentir más que intervalos, consonancias, proporciones y acordes, cuyo poder tan sólo se extiende á titilar los nervios del auditorio con ciertas vibraciones metódicas ó insignificantes, él aplaudiría, sí, la ciencia

del músico; pero sólo admiraría aquella álgebra sonora, del mismo modo que los viejos descritos por Homero, que formaban el Consejo de Príamo, admiraban la belleza de Elena, sin que su corazón se conmoviese lo más mínimo.»

Y si consideraba la melodía como el medio más poderoso para mover nuestros afectos y excitar nuestras pasiones, y como el fin principal del arte, consecuencia inmediata era que mirase al canto como el medio más adecuado para conseguirlo, poniendo en segundo lugar la música instrumental; y que acerca de ésta, aunque de pasada, hiciera atinadas reflexiones, que son tan de actualidad, que bien pueden ser tenidas como la quinta esencia de modernísimos libros que han alcanzado gran boga y metido no poco ruido entre la gente música.

«El arte del maestro y del instrumentista, no es, en suma, nos dice, sino un lenguaje imperfecto, con el cual no se llega á expresar sino muy remotamente lo que se quiere, mientras el canto es la más completa y más interesante imitación que las Bellas Artes pueden proponerse por fin... La Pintura y la Escultura se detienen, por decirlo así, luego que han imitado el escorzo humano; el canto penetra hasta el alma, la advierte de su existencia, despierta su actividad y pinta sus modificaciones más íntimas.» No cabe, á mi juicio, definición más bella del canto, ni tampoco deslinde mejor hecho entre la música instrumental y la vocal.

Cierto es que Arteaga no alcanzó á ver la grande altura á que elevó aquella el genio del gran Beethoven; pero aun así, su opinión subsiste, y no es exagerado decir que lo que Hanslick ha hecho en su bello y discutido libro (1), no ha sido otra cosa que la amplifica-

(1) *Le Beau dans la Musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale, par Edouard Hanslick, professeur à l'Université de Vienne. Traduit de l'allemand... par Charles Banelier*: París, 1877.

ción de la tesis sustentada por nuestro jesuita. La música instrumental, en la que hicieron alarde de su inmenso genio Haydn, Mozart y el Titán de la Música, como alguien ha llamado al autor de la *Novena sinfonía*, hizo nacer una secta de comentaristas de sus obras, no muy desemejante á la de los cervantistas de nuestra tierra, que, dando rienda suelta á su imaginación, explicaron, y han seguido explicando, el cómo y el por qué de todas y cada una de las obras que examinaban, el pensamiento íntimo de su autor al escribirlas, y el que debían producir en los que las oyeran. ¿Y qué ha sucedido? Que, como Hanslick dice, sean sueños de alucinados sus disquisiciones para encontrar en el lenguaje imperfecto de la música instrumental, ideas definidas y ya claramente expresadas y evocadas. No de otro modo, á la verdad, cabe calificar el hallazgo de Oulibichieff, al encontrar en un trino y en un *crescendo* de la obertura del *Don Giovanni*, en aquél, el signo demostrativo del desprecio que le merecía y la animosidad sentida por el héroe de la ópera contra el género humano, y en el segundo, el desfile de los padres, hermanos, esposos y prometidos de las víctimas del *Dissoluto punito*; juicios como el de Marx, que al hacer el análisis de la sonata en *mi bemol*, para piano (ob. 81), de Beethoven, *Les Adieux, l'Absence et le Retour*, dice que «el título hace desde luego suponer que se trata de un episodio, en tres fases, de la vida de una enamorada pareja, y que la composición lo prueba luego de un modo claro;» y comparaciones como la de Lenz, que ve en el final de la misma obra nada menos que «á los amantes abrir sus brazos, como los pájaros que van de viaje abren sus alas,» resultando á la postre, visto el manuscrito original de Beethoven, que todo ello es pura ilusión y fantasía, y aquel adiós, aquella ausencia y aquella vuelta se referían pura y sencillamente á la marcha del Archiduque Rodolfo, el 4 de Mayo de 1809, y al retorno de S. A. el 30 de Enero de 1810.

Expuestas sus teorías, Arteaga descende al terreno de la práctica; pero antes de estudiar cuanto de bueno dijo, haciendo aplicación de aquéllas á la ópera, en las distintas fases de su historia, permitidme que os recuerde á otro español ilustre, que, en más lejanos días, contribuyó, y no poco, al desarrollo del arte, y de cuyos inventos puede decirse tomó origen el drama lírico.

No un exagerado amor patrio, sino el culto que demandan la verdad histórica y la justicia, hace que deba consignarse que cuanto la música había adelantado en España y fuera de ella en los dos anteriores siglos, era, ante todo, obra de un compatriota nuestro, el andaluz Bartolomé Ramos de Pareja, llamado de Salamanca, donde se hallaba, por el Papa Nicolás V, á Bolonia, para ocupar la cátedra de Música, que de antes existía en aquella famosa Universidad. Sus libros *De Re Musica*, allí publicados en 1482 (1), habían causado una verdadera revolución con la innovadora doctrina del *Temperamento*, presentada en sus tiempos por Tolomeo y Dídimo (2), en la que se inició una nueva tonalidad, y creó una nueva escala, en contraposición del tradicional exacordo (3). Bien que por el pronto fuera tenazmente combatida por los italianos, en especial por Gaf-

(1) En ellos hace mención Ramos de Pareja de otra obra que había escrito cuando se hallaba de catedrático en Salamanca, al decir, en el cap. IV del segundo Tratado: *Dum in studio legeremus Salmantino... in tractatu quem ibi in hac facultate lingua materna composimus.*

(2) *E necessario avvertire, come il Rami, nel pensare ad un Temperamento, pare che avesse in mente quello d'il Didimo...* — *Storia de la Musica*, de Fr. Giambattista Martini: Bologna, 1762, tomo I, disert. 2.<sup>a</sup>

(3) *Una tale necessaria avvertenza, si rincontra ovunque negli scritti dei più scienziati, e nominatamente in quelli del celebre spagnuolo Bartolomeo Rami, pubblico professore di teoria musicale in Salamanca, e nella nostra Università, circa lo scadere del secolo quinto decimo, il primo, per quant'io*

furio y Burzio (1), contestados con no menos ardor que el que ellos habían mostrado en su impugnación, por el ilustre Spatario, solícito defensor de las teorías de su maestro (2): al fin, como toda verdad, se hizo paso, abriendo nuevos y más anchos horizontes á la inspiración de los maestros, llegando á reconocerse la bondad y gran transcendencia de la reforma, al punto que Tiraboschi no vaciló en llamar á Zarlino, que, en unión de Togliani, la adoptó y desenvolvió más tarde, «el primer restaurador de la Música, después de Guido Aretino,» con injusto olvido de Ramos de Pareja, que era á quien correspondía semejante calificativo, toda vez que suya era la gloria de la invención (3).

El nuevo lenguaje que merced á ella se formó, trajo en pos de sí grandes innovaciones en la armonía, admitiéndose el que pudiera darse sin preparación el tritono, con tanto horror mirado en la Edad Media, que se le llama-

*sappia, a pubblicare l'avvisata necessità d'un Temperamento. onde s'introducessero le Terze e le Seste all'opera dei concerti.*—Martini, *Storia de la Musica*, ibid.

(1) El P. Martini dice de estos dos impugnadores de Ramos de Pareja, que *sebbene essi ne'loro scritti non ammettessero l'avvisato Temperamento, in fatti, nondimeno, ed in pratica, non puotero non confessare il Comma Sensible.*—*Storia de la Musica*, ibid.

(2) *Storia de la Musica*, ibid.

(3) «Pero vamos al Josef Zarlino, reconocido universalmente por el primer restaurador de la Música, después de Guido Aretino. No pretendo disputar á Zarlino la gloria que se mereció; pero digo que, para restaurar la Música, siguió las pisadas de un insigne español, que cien años antes había facilitado el camino á la música moderna. Hablo de Bartolomé Ramos. Óigase lo que escribe el erudito y elegante abate Don Antonio Eximeno,» etc.: *Ensayo histórico-apologético de la literatura española...* Disertaciones del señor abate D. Xavier Lampillas. Traducido del italiano por Doña Josefa Amar y Borbón, disertación 6.<sup>a</sup>, cap. V.

ba *Diabolus in musica*, así como la séptima dominante, su natural consecuencia, é inventada por entonces. Merced á esto, el arte se vió libre de las férreas ligaduras del canto llano; la tonalidad de éste se relegó á sus naturales dominios; dejóse á un lado la de los pasados siglos, y, en una palabra, se pudo modular más, y más libremente también, adquiriendo de este modo la música mayor flexibilidad y variedad, haciéndose, al propio tiempo, más conmovedora y expresiva, con todo lo cual los compositores pudieron variar los tonos, mezclar los colores de la frase musical y llevar á cabo la íntima unión de las palabras con el canto, al modo que lo hacían los griegos, ideal que en vano habían buscado hasta entonces.

De aquí á la ópera no había más que un paso, y éste le dieron con sus dramas sagrados ú oratorios (llamados así por el lugar donde se representaban), San Felipe Neri y el español Francisco Soto de Langa, y con sus intermedios, pastorales y óperas, en fin, músicos como Vicente Galilei, Jacobo Peri, Emilio del Cavaliere y Claudio Monteverde, quienes, adiestrados en las Academias que tenían, ya en sus mismas casas, ya en los palacios señoriales de los nobles italianos, empezaron á mostrar los frutos de su ingenio, primero con ocasión de las coronaciones de Reyes y bodas de los Príncipes y magnates, y luego en los teatros, que abrieron sus puertas al nuevo espectáculo que en el mismo siglo habían de elevar á tanta altura Pergolesse y Jomelli.

Sería alargar demasiado los límites de este trabajo reseñar detalladamente el desenvolvimiento del drama lírico, como asimismo lo hace Arteaga, del cual hora es ya que vuelva á ocuparme, no sin rendir ante todo el debido tributo de admiración á sus compatriotas: el ya citado Ramos de Pareja, en cuyo invento ve también el origen del desarrollo del arte, y Fr. Pedro de Ureña (1).

(1) Arteaga atribuye á éste la invención de una nota musical, que aumentó y enriqueció la escala. El mismo nos dice que

Por eso, y dejando al curioso que de ello quiera enterarse el que lea á su sabor los varios é interesantes capítulos que consagra á historiar las diferentes fases y transformaciones del drama lírico, desde sus primeros esbozos, *El combate de Apolo y la serpiente*, representada en Ferrara con ocasión de las bodas de Francisco de Médicis y Cristina de Lorena; la pastoral del *Transillo*, que con gran aparato puso en escena D. García de Toledo, y *El sacrificio*, de Agustín Beccari, cantado en Ferrara hacia los años de 1550; espectáculos nacidos al calor del renacimiento de la poesía teatral en manos del Ariosto, de Machiavelo, de Ruccellai y de Giralaldi, y del perfeccionamiento de las artes del dibujo, bajo el mágico pincel de Rafael de Urbino y del Peruggino, fijémonos, con el ilustre escritor cuyo libro voy analizando, en lo que él llama Edad de Oro de la ópera italiana, ó sea en aquella época en la cual brilló sin rival Metastasio, y florecieron maestros como Scarlatti, Leo, Pergolesse, Vinci, Jomelli, Buranelli, Terradellas, Pérez y Durante; instrumentistas como Tartini y Corelli; cantores como Farinelli, Caffarielli, Giezzielli, Guarducci, Guadagni y Pacchiarotti, y cantantes como la Victoria Tessi, Faustina Bordoni, la esposa del gran Hasse (*il Sassone*), y Mariana Bulgarini, que á sus méritos como artista unió, como es sabido, la gloria de sacar de la pobreza en que se encontraba, y dar á conocer, al gran poeta cesáreo.

En éste, ó sea en Metastasio, ve Arteaga al gran maestro, claro á la vez que profundo, tierno al par que sublime, ligero como Anacreonte, insinuante como Racine,

en 1669 se publicó en Roma un compendio en español de la obra de Ureña, el cual tuvo en sus manos, y llevaba el siguiente título: *Arte nueva de la Música, inventada por San Gregorio, desconcertada, año 1022, por Guido Aretino; restituida á su primera perfección por Fr. Pedro de Ureña, y reducida á este breve compendio, por J. C. Arteaga* creyó ver en estas iniciales el nombre de Monseñor Juan Caramuel.

conciso y grande como Alceo; en quien se conciertan la armonía de la lira griega, el carácter romano, la urbanidad francesa y la sensibilidad italiana... cuya musa es la paloma de Venus, que viene á apagar su sed en la copa de Anacreonte... y cuya elocuencia es el *lene tormentum* de Horacio, aplicado al corazón. Los argumentos de sus óperas, en alguno de los cuales toca á los umbrales de la tragedia, no son ya los delirios de la mitología, sino sucesos históricos, en que la verdad y el buen sentido resplandecen; el amor, elemento principalísimo de todo drama, y cuya filosofía, dice Arteaga, nadie, antes del renombrado poeta, sintió tanto como éste, no es tampoco en sus poemas, ni el platónico, embellecido en Italia por la gentil musa del Petrarca; ni aquél que nacido en los libros de caballería, y cantado por los poetas sicilianos y provenzales, convirtió á la mujer en objeto de extraña adoración y al amante en un héroe; y menos el comercio de voluntades, ensalzado por el Ariosto y Aretino, sino la irresistible y seductora pasión, nacida tanto ó más que de los atractivos de la belleza, de los encantos de la virtud. Por último, en el estilo de las óperas metastasianas, mira unidas la concisión con la claridad, la rapidez con la flexibilidad, la igualdad con la variedad, lo musical con lo pintoresco; que todo en él es fácil y expedito, y hasta las palabras parecen inventadas adrede para ser colocadas donde el poeta quiere y como quiere, encontrando el músico en todas las escenas y en todas las situaciones del drama copiosa fuente de expresión, y mina inagotable de trágica sensibilidad que, inspirando é inflamando su espíritu, le hace crear obras de verdadera importancia, y algunas de ellas de imperecedera gloria.

Con tales elementos, cuya bondad sobrepujaba en mucho los defectos de que adolecían las obras de Metastasio (y ciertamente no se ocultaban á los perspicaces ojos de Arteaga, pues que clara é imparcialmente los señala), vínose á unir, para el engrandecimiento del drama lírico,

la poderosa ayuda de los grandes maestros antes citados. En sus manos, el arte da un paso de gigante. Relegóse á los músicos mediocres y aferrados al escolasticismo bárbaro, tan duramente maltratado por Eximeno, las fugas, los cánones y todo aquel enredoso tejido de indigestos contrapuntos; aquella gótica usanza, así llamada por dicho escritor, de acertijos y logogrifos musicales, tan agradable á los ojos de sus partidarios al leerla, como, á veces, cruel á los oídos de los que la escuchaban; falta de todo gusto y de toda melodía, y que, en último resultado, sólo producía alucinación á los eruditos, fatiga á los compositores, y horrible tedio en los adormecidos oyentes. Túvose en cuenta todo lo que había escrito el famoso Benedetto Marcello, en su célebre *Teatro alla moda*, que tan al desnudo puso los defectos de que en su tiempo adolecía el drama lírico; y la expresión, alma y espíritu del arte, que viene á ser á la música lo que la elocuencia al discurso, fué lo primero á que atendieron aquéllos. Púsose gran cuidado en imitar el acento natural de las pasiones, estudiando la analogía entre el sentido de las palabras y los signos musicales, el ritmo poético con la medida, y el modo más cabal de expresar los diversos afectos que sentían los personajes del drama; y ante el deseo de que el sentimiento dominara, se desechó cuanto pudiera obscurecerle, á despecho de los armonistas rutinarios, mostrando, ante todo, los compositores, el deseo de conservar una unidad melódica, «regla fundamental de la música, como lo es de todas las Bellas Artes,» de manera que la atención y el interés del auditorio se concentraran en un solo punto; y armonía, compás, movimiento, modulación, melodía, y hasta los acompañamientos de la orquesta, todos se concertasen recíprocamente, y no hablaran sino un solo lenguaje. Así lo hicieron Scarlatti y Leo, cuyas arias están adornadas con ricos y brillantes acompañamientos; Vinci, cuyo trágico último acto de su *Didone abbandonata*, superó, al decir de Arteaga, á cuanto tienen de fiero y terrible

los cuadros de Julio Romano; Pórpura y Rinaldo de Capua, que elevaron el recitado á gran altura, maestros, además, en escoger los instrumentos de la orquesta más adecuados para dar á aquél más relieve y expresión; Jomelli, tenido por el Horacio de los compositores, notable por su fecundidad y por el brío de sus obras; por último, para no multiplicar citas, el gran Pergolesse, inimitable por su sencillez, al par que por la grandeza del estilo, por la verdad de expresión en los afectos, no menos que por la corrección y unidad del diseño, que así supo mostrarse grave, majestuoso y sublime en el *Stabat Mater*; vivo, impetuoso y trágico en la *Olimpiada* y en el *Orfeo*, como gracioso, picante y lleno de *vis cómica* en *La Serra Padrona*.

Á este adelantamiento y perfección contribuyó, y no poco, el que tuvo la música instrumental, merced á los ya nombrados Corelli y Tartini, del primero de los cuales decían sus contemporáneos, que si no era grande el catálogo de sus composiciones, debíase á que seguía la máxima de Zeuxis: *Pinto despacio, porque pinto para todos los siglos*; y del segundo, gran admirador del Petrarca, que había comprendido toda la verdad del precepto de Horacio: *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem*, brillando sus obras por una gran unidad de pensamiento, áurea ingenuidad, incomparable sencillez, y aquel patético tan grato á las almas delicadas, cuanto difícil de definir.

Y natural era que el canto, enseñado por los mismos maestros compositores, y por los que seguían sus doctrinas, respondiese en un todo á la idea que aquéllos tenían del arte. Y así, los cantantes pusieron especial empeño en imitar, cuanto les era dable, el acento natural de las pasiones; en expresar bien, ya el dolor, ya la alegría; en preferir lo natural á lo difícil, y el estilo del corazón al de bravura, usando prudentemente de los adornos que á veces los maestros, y aun ellos mismos, añadían á la melodía, y huyendo de toda prodigalidad nociva á la

expresión. Por ello cuidaron también de atemperar la agilidad natural de la voz, no al arbitrio del que la poseía, sino á la índole y naturaleza del canto; de acomodar la prosodia de la lengua con el acento musical, de manera que se oyeran claramente las palabras; de acompañar con gesto apropiado y conveniente los movimientos del canto y el carácter de los personajes; y en una palabra, de llevar al sumo grado de perfección posible, «el interés, la ilusión y el deleite, grandes fuentes de la mágica teatral.»

No duró, sin embargo, mucho el estado floreciente de la ópera italiana que acabo de describir. En los tiempos en que Arteaga escribía, hallábase en una notoria decadencia, que él mismo nos pinta, y en que aparece el crítico de actualidad. Cuáles fueran las causas de ella, nuestro jesuita las dice y detalla, y bien que en alguna no esté, á mi juicio, en lo cierto, al señalar las más de ellas, vese resplandecer aquel espíritu de observación y aquel buen sentido, notas características de tan culto y elegante escritor.

En su opinión, compositores músicos, poetas, cantantes, y hasta el mismo público, todos contribuyeron á desviar el drama lírico de su verdadero cauce.

Por lo que á los compositores atañe, algunas de las observaciones que apunta son tan de actualidad y tan aplicables á muchos de los pseudo-imitadores de Wagner, y aún más á los que admiran los partos de tales ingenios, que no parecen escritas sino para nuestros días. «Cuando las artes, dice, llegan á cierta altura, con principios fijos, y cuando el tiempo ha hecho distinguir la verdad de los errores, entonces todo el que cultiva una profesión quiere distinguirse de su compañero. Deseoso de ser grande, más con la alabanza propia que con la de los demás, trata de avanzar en su carrera por senderos no trillados por otro. De aquí el amor á la singularidad, el desprecio por los antiguos métodos, el alejarse de los maestros y el creer que lo hacen mejor que

todos ellos, cuando no siguen sus huellas.» Y por si esto no fuera bastante, añade en otro lugar: «Esta enfermedad tiene su origen en dos principios irremediables del humano espíritu: la inquietud y la vanidad. Por un efecto de la primera, sucede que no sabiendo poner el hombre límites á sus propias facultades, y deseando siempre más de lo que tiene, le halagan al principio los acordes naturales y sencillos, aquéllos que nacen espontáneamente del argumento y puede hallar fácilmente el compositor. Pero muy presto, no encontrando la novedad y la sorpresa que motivaban su placer, busca otros tonos más picantes, que despierten ó exciten su ya fastidiada sensibilidad; tonos que, por la misma razón, se convierten, pasado algún tiempo, en fríos é insípidos, cayendo en el olvido, y dando lugar á otras modulaciones más vivas, cuyo efecto inmediato es dañar y corromper el oído, acostumbándole á la caricatura en vez de la sencillez. Por lo que hace á la vanidad, ella es causa de que no pocos tengan complacencia en buscar lo rebuscado y difícil. La manera natural y fácil, por serlo, parece reservada al vulgo. El sentirla no cuesta nada, no es efecto del saber ni del ingenio, sino de una disposición especial, que, si bien es dada á poquísimos por el cielo, todo el mundo cree poseerla. La ambición, por tanto, no se satisface con tales sencillas bellezas: prefiere lo extraordinario y bizarro; lo que supone algún esfuerzo de la mente para comprenderlo, porque esto hace honor á la penetración y á la doctrina del hombre vano, mostrándole con la una y con la otra muy superior á las comunes inteligencias... llegando al punto de cerrar sus ojos á los atractivos de la naturaleza, temeroso de que el mostrarse sensible á ellos, le haga decaer en la reputación de hombre docto, que en tanto aprecio tiene, é incurrir en la debilidad de tener placeres comunes al vulgo.»

Y cuando estos motivos no llevaban á los compositores á tener un estilo caprichoso, y á buscar un falso re-

finamiento, que podría lisonjear su vanidad, pero que seguramente arruinaba el arte, haciendo que el acento musical, ahogado por una armonía artificiosa y complicada, dejara de ser la expresión más exacta y cercana de aquellos tonos naturales en que prorrumpe el hombre cuando se siente oprimido del dolor, de la ira, de la alegría ó de cualquiera otra pasión impetuosa y viva, y la idea melódica, más que el lenguaje del afecto, fuese una frase retórica del armonista, bastaba la pobreza de ingenio de que adolecían tales maestros, para que el arte decayera. Falto de inspiración propia, su labor consistía en recoger de aquí y de allá, en los papeles de los compositores que pasaron, y aun de los que vivían en sus tiempos, rasgos y pensamientos que, mal hilvanados y peor zurcidos, formaban un mosaico compuesto de tan variadas piedras como estilos tenía cada uno de los que sin conciencia expoliaban; ó en convertir el drama lírico en un insípido conjunto, falto de toda unidad y sembrado de ideas melódicas, tales como se deslizaban de la pluma del compositor, sin la lima que da el estudio, ni la sensatez que se adquiere con la reflexión; no teniendo aquéllos en cuenta para nada, al escribirlas, ni la situación del drama, ni el carácter de los personajes, ni el sentido de la letra; y donde, en fin, faltando en absoluto la *expresión*, que para Arteaga es «la imitación embelecida de un sentimiento determinado,» la música se convertía en un lastimoso conjunto de bambochadas, caricaturas y falsos ornamentos, que, en suma, la reducían á ser, como decía Tartini, un *arte insignificante de combinare i suoni*.

Nuestro insigne escritor, que una vez más insiste en que la imitación de la música instrumental es demasiado vaga y genérica, comparada, sobre todo, con la vocal, más fiel, más circunstanciada y más inmediata, no niega por eso que la orquesta sirva de poderoso complemento á la voz humana; antes al contrario, reconoce que el canto no basta muchas veces para hacer entender bien

al auditorio toda la pasión que agita el alma de un personaje del drama; y que hay matices en las pasiones, contrastes entre las ideas, alternativas de los sentimientos, silencios en que nada se dice, porque se querría decir demasiado, y circunstancias en que se anhela tener cien lenguas, para revelar con ellas el tumultuoso tropel de sentimientos de que somos víctimas; casos todos en que la orquesta es «una especie de nueva lengua, inventada por el arte para suplir la insuficiencia de aquella que nos fué dada por natura.» Pero aun así, llevado de su pasión por el *bel canto*, mira el desarrollo de la música instrumental, que con sobrada razón atribuye á la influencia germánica, como nocivo al drama lírico, citando en apoyo de su opinión el que Gluck, en su prefacio de *Alceste*, tenía escrito que la dicha música «debe ser para la poesía, lo que para un dibujo bien ideado la vivacidad del colorido, ó el contraste de luz y sombra para las figuras;» y anatematiza el abuso que creía ver en la demasiada intervención de la orquesta en la ópera, y hasta el número y calidad de los instrumentos que en ella tomaban parte, al observar que el canto se veía, á veces, ahogado por aquéllos, oyéndose arias acompañadas de tal guisa, que, más que otra cosa, parecía «una pelea entre dos ejércitos enemigos en el campo de batalla.»

No salían mejor parados de la crítica de Arteaga los cantantes, los poetas y el público mismo. Enemigo declarado de los Farinelli, Guadagni y Caffarielli, no puede avenirse á que representen César ó Alejandro (1); y menos consentir que al excesivo lujo de adornos de que los compositores hacían gala, para ocultar, las más veces,

(1) Menos aún, seguramente, le placía ver lo que cuenta un contemporáneo: «En Nápoles, dice, la Barrati hacía de hombre, y Marianini, con seis pies de alto, representa un papel de mujer en el Teatro de la Argentina.» — *L'Italie galante et familière au XVIII<sup>m</sup> siècle*, par Charles de Brosses: París, 1855.

la pobreza de sus ideas melódicas, añadiesen, aún todavía, los cantantes, otros de su propia cosecha, sin dárseles un ardite de la situación del drama, ni del personaje que representaban, y «como si hubiesen hecho, en escritura ante notario, renuncia solemne del buen sentido,» subvertieran y volviesen de pies á cabeza cualquier parte del melodrama. ¿Ni cómo llevar con paciencia, él, tan amante de la verdad, á Radaminto, herido en un brazo por Tiridate, accionando todo el tiempo con él como si le tuviera sano? ¿ver á Arbace, aparejado para envenenarse, cantar un aria empuñando la taza que tenía la fatal ponzoña, dándola vueltas y más vueltas como si estuviera vacía? ¿ó contemplar á Eponina, que habla á Vespasiano, y en vez de arrojarle á sus pies, prescinde de él en absoluto, y sin respeto alguno, se pasea por el escenario, y canta, dirigiéndose al público, con una mímica inverosímil y ridícula, como si ningún otro fin la llevara allí que el de atraerse la atención; y que mientras esto acontece, «su majestad Vespasiano pase garbosamente su tiempo, afectando un aire de disipación que enamora, mirando una por una las multiformes cimeras y las pintadas plumas de diversos colores que se mueven en los palcos, salude á sus amigos y conocidos de la platea, sonría con el apuntador ó con la orquesta, mire las sortijas que lleva en la mano, marque el compás, ó componga la cadenilla del reloj con gran gentileza? (1).»

(2) Estos y parecidos defectos fueron también objeto de censura por parte del jesuita Eximeno, en su *Origen y Reglas de la Música*, y más aún en su *Don Lazarillo Viçcardi*. En esta novela, después de contar menudamente uno de los interlocutores de ella, los primores, gracias y travesuras que un cantor hizo en la representación, á que asistió, de la *Dido abbandonata*, de Piccini, en que el dolor de Eneas «el músico se lo llevó con sus vuelos por el aire,» lo cual no quitó que el público le aclamase, diciendo que *cantaba como un*

En cuanto á los poetas mediocres, que por su parte contribuían á los males deplorados por Arteaga, baste decir que los califica de «insectos de literatura, de aquéllos que zumban en torno de las más fangosas aguas palúdicas del Parnaso,» y de «viles esclavos del empresario, del compositor y de los cantantes, que no tienen de

*ángel*, describe así la manera como el actor estaba poseído de su papel: «Nuestro músico, al comenzar su aria, se plantó como un poste, á la derecha de su confidente, con quien debía desahogar su pena. Mientras la introducción de la orquesta, gargajeó dos ó tres veces, y con los ojos abiertos de par en par, registró todo el teatro, y puesta la mira en uno de los palcos, hizo un gesto á su confidente, como que le decía: *allí está la tal, ó no está la cual*. Clavó el dedo pulgar de la mano izquierda en la cinta del tonelete á la heróica, y no le desclavó hasta concluir el aria; alargaba de cuando en cuando la derecha á su confidente, y nada más. La actitud del cuerpo era la de un hombre que se dispone á ejecutar cosas difíciles; de modo que en las cadencias se le veía erguir el cuello, levantar los hombros é hinchar las ijadas; los ojos siempre del todo abiertos, y, por lo común, inmóviles; en los pasos fáciles, solía acompañar con ellos la mano derecha hacia su confidente, y en las pausas y *ritornelos*, los paseaba por los palcos vecinos, y alguna vez saludaba á alguno de ellos con la sonrisa en la boca. Con esta actitud de cuerpo, de ojos y de manos, cantó toda el aria, dándonos á entender claramente que en lo que menos pensaba era en la lastimosa situación del personaje que representaba, y que todo su conato era ejecutar primores difíciles y granjearse aplausos, como lo consiguió.»

De otro actor cuenta el mismo personaje de la novela, que, «después que el bueno de Eneas, por el dolor de deber abandonar á Dido, había vertido un mar de lágrimas, se había agitado y desesperado, al ir á comenzar el aria, se plantó en el teatro, más frío que un carámbano, miró á todas partes, se limpió el sudor y tomó tabaco.»—*Don Lazarillo Vizcardi. Investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de Capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno: Madrid, 1872, tomo I, cap. V.*

poetas más que el nombre y el oprobio de profanarle,» para que se comprenda cómo consideraba que realizaban su misión. No era de extrañar, por tanto, que se lamentara del estado mezquino é infeliz en que yacía la parte poética de los dramas líricos, verdadera y única fuente de la expresión en el canto; estado en que ni el teatro conservaba sus derechos, ni la lengua sus privilegios, ni la música encontraba imágenes que reproducir, ni ritmo que seguir, ni el buen sentido interés fundado en las pasiones; y en que á cada paso se ponía á prueba la paciencia del espectador que asistía á la representación, y se ofendía el gusto del lector que tuviese ánimos para pasar los ojos por un libro, hecho con tanto arte y con tales pies forzados, como el que Arteaga nos describe en el curioso diálogo entre un empresario y un poeta, y que da la marca segura de lo que eran todos ó la mayor parte de los *librettos* de aquellos tiempos.

Y por lo que hace al público, al cual, según he indicado, miraba como cómplice de los males de que se dolía, no cabe decir que saliera mejor librado de manos de nuestro escritor, que los ya nombrados: tan sin piedad lo trata, y de tal modo lo desmenuza y tritura, al ver su glacial indiferencia, y cuán fácilmente se dejaba arrastrar por los senderos del mal gusto. La ópera, «aquel soberbio y dispendioso espectáculo (y permítaseme que transcriba sus palabras, como pintura fiel de los usos y costumbres de aquel entonces), era una diversión de gente ociosa, que no sabía en qué gastar el tiempo, y compraba, al precio de cuatro ó cinco *paoli*, el aburrimiento de cinco ó seis horas, para disipar las cuales, no bastando el prestigio y la ilusión de los sentidos, acudían á la continua charla, al galanteo, á la murmuración, y hasta el juego, no prestando atención alguna al espectáculo, sino cuando abría la boca un cantor favorito. Entonces se oía á éste en medio de un profundo silencio, y al concluir, prorrumpían todos en estrepitosas y fanáticas aclamaciones de *¡bravo! ¡evvi-*

va!, terminado lo cual, se tornaba á la disipación anterior, en la que parecía oirse, como Horacio decía de los teatros de Roma, el viento que muge en el fondo de los bosques del Gárgano, ó el agitado movimiento del mar Toscano.»

Estudiados los fundamentos del brillante edificio que podrían las Bellas Artes elevar al placer, no menos que á la gloria de una nación, como nos dice Arteaga, dedica éste un largo capítulo, el penúltimo de su obra, al baile pantomímico, al cual considera como uno de los principales ornatos de aquél, hasta el punto de afirmar que pasarle en silencio sería tanto como olvidar, entre las reglas de la arquitectura, aquéllas que enseñan el modo de embellecer una fachada, ó hacer luminoso y capaz el ingreso de un palacio. Al efecto, examina su origen, su aplicación y oficio en el teatro, su introducción y progresos en Italia, y, por último, los abusos en él introducidos. Dejando al que guste el que saboree á sus anchas las noticias que Arteaga nos da, las observaciones que las acompañan, y hasta las descripciones de algunos famosos bailes, bástame decir que en el tal capítulo se considera la danza (entiéndase bien, la honesta y verdaderamente artística, pues que no era dable admitiera toda otra que no lo fuera) como un arte representativa y sujeta á las mismas leyes que las demás de imitación, de tal modo, que no vacila en creer que bien pudiera escribirse una retórica y poética de los bailarines, más útil, dice, y más conveniente de lo que se cree, á la manera que Aristóteles y Horacio la hicieron para poetas y oradores. Aun dada la unión de las Bellas Artes y el fraternal consorcio de la danza, la poesía y la música, reconoce que ya no pueden las tres, como entre los antiguos sucedía, intervenir constantemente y á la par en el drama lírico moderno; pero del propio modo, y dominado por su buen gusto, no admite la novedad que en sus tiempos se usaba, de que el baile fuera un intermedio de la ópera, con detrimento del in-

terés de ésta, toda vez que la acción de ella se suspendía, el drama se mutilaba y la atención del espectador era distraída inoportunamente, siendo tal invención tan lógica y apropiada al caso, como pudiera serlo la del orador que, dividiendo su discurso en tres partes, al final de cada una de ellas se pusiera á danzar, dejando para después la prueba de cuanto había alegado en su anterior peroración. Nuestro escritor considera al baile como auxiliar, y de no escasa valía, del drama lírico, pero sólo cuando las exigencias de éste lo demanden y su cooperación esté justificada. Y por lo que atañe á la manera ó modo de ser, no puede admitir otra que aquélla que idearon Picq, Vestris, Salomoni, Viganó, Clérico y otros de no menor fama, y á la cual añadieron los encantos de su música los más afamados maestros, y entre ellos nuestro Vicente Martín, el autor de la *Cosa rara*.

De la dicha danza á la que nuestro autor veía en los teatros italianos de su tiempo, había un mundo de distancia, como nos lo prueba de modo claro. Supuesto que el fin que la mímica debe proponerse ha de ser el de representar con los gestos una acción que excite, en el que la mire, interés é ilusión; supuesto, también, que lo que promete, ó debe prometer, el inventor de un baile, es hacer comprender al espectador de modo claro la acción que pone delante de sus ojos, regularla con las leyes que el buen sentido prescribe, y dar mayor energía al espectáculo dramático; y supuesto, por último, que lo que el ejecutante de un baile debe tratar de hacer es no separarse del dibujo, digámoslo así, diseñado por el inventor, olvidarse que es bailarín, para no ser más que pantómimo, y no usar otros gestos ó ademanes que aquéllos cuya significación esté fijada por una especie de convención, para que puedan ser entendidos por los espectadores, preguntase Arteaga si en la práctica se realizaban tan bellas palabras, y la respuesta que se da prueba cuán lejos estaban éstas de tener cabal cumpli-

miento. No niega que la mímica, considerada como un lenguaje mudo de acción, tenga en sí misma una grande energía, generadora de interés y de ilusión; ni tampoco que el baile pueda sobrepujar á la pintura y escultura en lo vario y selecto de las actitudes y en el incomparable privilegio que tiene de bosquejar una serie de movimientos, que no es dable á los pintores y escultores, condenados á no expresar sino un solo gesto en las figuras; concede que es posible que hubiera habido bailes en Italia, que bien compuestos y ejecutados, y acompañados de excelente música, apropiada al caso, causaran, como se decía, en los espectadores, parecida, y á veces mayor, impresión que el de una tragedia recitada; pero tales efectos de la mímica en sus tiempos eran accidentales, y los bailes de entonces adolecían de vicios intrínsecos, que nunca podrían extirparse; predicción que el tiempo no ha hecho más que confirmar. Muy otro era, en verdad, aquel espectáculo, y muy otros los resultados que producía, no siendo por ello de extrañar que queriendo cortar el mal de raíz, pidiera que se desterrara de la escena. Ni qué otra cosa podía querer un hombre tan amante del drama lírico, cuando veía que el vulgo, estragado su paladar artístico, lo postergaba ante el espectáculo de la danza, que hablaba más á sus sentidos; que fomentaba la inercia mental, cualidad harto común al humano espíritu, invitando al espectador á ver, sin obligarle á pensar, como forzosamente tenía que hacerlo en la tragedia, en el drama y en la ópera misma; y que, en vez de los honestos deleites del espíritu, daba lugar á la contemplación de la belleza física, y tal vez; si el pensamiento fantaseaba, á que no lo hiciera por buenos caminos.

Arteaga anunció en sus *Revoluciones del Teatro italiano*, que se preparaba á escribir unas *Memorias para servir á la historia de la música española*, ó sea *Ensayo sobre la influencia de los españoles en la música italiana del siglo xvi*. De presumir es que no realizó su pro-

pósito, y si lo hizo, desgraciadamente no han llegado hasta nosotros. En cambio, hemos podido avalorar sus notables *Disertaciones sobre el ritmo*, obra más bien de disquisición histórica que de crítica, y admirar una vez más la suma de conocimientos y la profundidad de talento que adornaban al preclaro jesuita, «en el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII,» como le califica el docto Menéndez y Pelayo (1), que escribió y lleva por título *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación* (2), hermosa producción del humano ingenio, y felicísimo coronamiento de la noble empresa á que dedicó su vida entera.

(1) *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo III, vol. 1.º, cap. I.

(2) *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, por Don Esteban de Arteaga, matritense, socio de varias Academias... En Madrid, por D. Antonio Sancha, 1789.

Hablando de esta obra Arteaga á Forner, en la carta original que ya he citado, dice: «Tales circunstancias me hacen sumamente agradable la noticia que usted me da, que no le ha disgustado mi produccioncilla sobre la *belleza ideal*, ateniéndome al antiguo aforismo *Laudari a laudando vivo*. Aunque, á la verdad, no se me oculta que en semejante juicio ha tenido más parte la natural cortesanía de usted y el interés nacional que la justicia; pues, por lo demás, no dexo de conocer cuánto falta á aquella obra para poderse llamar perfecta, no habiéndola yo dado más que por un ensayo, ni pretendido tratar la materia con la extensión y brillantez de que es capaz. Temo, sobre todo, que el lenguaje castellano no me haya salido con el primor y pulidez que yo hubiera deseado y que tanto aprecian hoy los eruditos; en lo que merezco alguna disculpa, así por la falta de ejercicio, como por tener la cabeza llena de expresiones, frases y modos de hablar extranjeros, inevitables absolutamente en quien hace veintitrés años que se halla fuera de su patria.»

La *belleza ideal*, es decir, «el arquetipo ó modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre, después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos;» ó de otro modo, «el modelo mental de perfección, aplicado por el artífice á las producciones de las artes, entendiendo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar, con la posible evidencia, la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone, según su fin é instrumento,» que de ambos modos la define Arteaga, es, como de su título se desprende, el objeto del libro.

Dadas sus teorías, lógico era que insistiese en aseverar que el fin inmediato de las Bellas Artes es imitar la naturaleza; que entienda que tal imitación consiste en representar los objetos físicos, ideas y sentimientos, con un determinado instrumento, que en poesía es el metro, en música los sonidos, en pintura los colores, en escultura el mármol y el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo, reducidos á cadencia y medida; y que considere que el fin de esa representación es excitar en el ánimo de quien la observa, ideas, imágenes y afectos análogos á los que causaría la presencia real de esos mismos objetos, pero con la condición de hacerlo por medio del deleite, de cuya particularidad ha de resultar que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos, y disminuir el horror en los desapacibles, convirtiéndolos, cuando lo permita la naturaleza del instrumento, en *agradables*. Marca luego los linderos que separan la copia de la verdadera imitación, y encuentra que en ésta no se imita el original, como lo hace el copiante, con una semejanza absoluta, sino con la de que es capaz la materia ó instrumento en que trabaja; y por eso lleva la imitación hasta donde llega la flexibilidad de aquél, y cuando por su naturaleza el mismo no alcanza más, entonces el artista no procura ocultarlo, antes bien lo manifiesta, para que, observándose la dificultad de su intento y la indocilidad

del medio, se admire más el talento de quien pudo llegar á tanto.

Bajo este supuesto, Arteaga sienta los siguientes principios: que lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia, que exige conformidad completa, sino la imitación; que lo que el público admira en ésta, no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida; que para hacer resaltar el mérito de la dificultad, es necesario disimular y suprimir no pocas circunstancias de la verdad; y, por último, que la admiración es tanto más grande, cuanto más indócil el instrumento de que se sirve el artífice, y mayores también los obstáculos que ha debido superar en la imitación.

Y puesto que de la naturaleza imitable se trata, bueno es saber lo que por ella entendía Arteaga, así como hacer constar, que aclarando en este punto sus ideas más que lo hizo en las *Revoluciones*, muestra cuán lejos estaba su naturalismo del remozado, intransigente y antiestético de nuestros días, al cual un profundo pensador católico no ha vacilado en calificar de «la más grande herejía artística, que despoja al arte de su corona, humilla al genio y ataca en su parte más elevada la estatua de la belleza.»

Para nuestro autor, la naturaleza es «el conjunto de seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritu, ya Creador, ya criaturas... con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible;» condición, ésta, lógica en quien, profesando como filósofo la doctrina sensualista, tal como él, Eximeno y otros la entendían entonces, dentro siempre de sus creencias católicas, no admitía idea cuyo origen no estuviese en los sentidos. Pero si veía el fin del arte en la imitación de la dicha naturaleza, nada pugnaba más á su criterio y buen sentido artístico, que el divorcio entre el naturalismo y el idealismo, los cuales, por el contrario, debieran, á su juicio, vivir en íntimo consorcio, causa eficiente, al par que la

más poderosa, de la perfección de las obras de arte. Así nos lo declara en un hermoso párrafo, que no resisto á la tentación de copiar textualmente, y, puede decirse, constituye su profesión de fe en tan importante y debatido asunto. «Un todo bello, dice, debe componerse de partes integrantes, que concurren cada una de por sí á acrecentar la Belleza. Por tanto, además del arquetipo de perfección que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de perfección á que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artífice, pueden concebirse dos géneros de belleza ideal: uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con relación al todo; otro de la habilidad con que dispuso las partes, relativamente á sí mismas; ó por explicarme con más brevedad, hay belleza ideal de pensamiento, y belleza ideal de ejecución. No es posible que se dé obra alguna de arte, donde no aparezca más ó menos uno de los dos mencionados géneros. Es, por tanto, una preocupación, nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en naturalistas é idealistas. Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental; como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal á sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución; como todo idealista debe necesariamente ser naturalista en la materia primitiva de su imitación. Y si tiene algún fundamento esta vulgar distinción, no puede ser otro que el más ó el menos, esto es, la mayor ó menor porción de belleza ideal que cada uno introduce en sus producciones, y el diverso género de belleza con que las exorna. Llámense idealistas por excelencia, los que lo son en las partes principales, como la invención, la composición y el dibujo, y naturalistas, los que no aña-

den cosa alguna á la naturaleza en este género, aunque la añadan mucho en las partes subalternas... Pero esta vulgar acepción de las palabras no puede influir en la explicación filosófica de las cosas, por lo que es preciso confesar que no hay, como apuntamos arriba, ni puede haber, producción alguna del arte donde no se halle lo uno y lo otro,

«...alterius sic

*Altera poscit opem res, et conjurat amice (1).* »

«Para quedar convencidos de esta verdad, no hay más que acordarse... que la labor del artífice debe ser imitación y no copia; y que la idea de imitación incluye necesariamente la de levantarse sobre la naturaleza ordinaria, acomodándola al fin que el arte se propone (2).»

Dados estos principios generales, base y fundamento del estudio que Arteaga hace de la belleza ideal, forzoso es que omita cuanto dice ya más concretamente de la naturaleza; de la naturaleza bella, en cuanto sirve á las artes de objeto de imitación, y de los diversos grados de ésta; así como los capítulos que dedica al ideal de las

(1) Horat., *Poet.*, 410.

(2) Otro sabio jesuita de nuestros días ha corroborado esta doctrina, diciendo: «El arte verdadero es el consorcio indisoluble, es la unión armónica del ideal y de la naturaleza, es la naturaleza bañada por los reflejos del ideal, y el ideal reflejándose en la naturaleza; y la misión del genio artístico, es encontrar la proporción en que deben unirse esas dos cosas, para que brille el *esplendor del orden*, es decir, la Belleza misma. El arte expresa la realidad, pero es la realidad transfigurada por el ideal; expresa el ideal, pero es el ideal realizado en un tipo de la naturaleza.»—*El Progreso por medio del Cristianismo. Conferencias en Nuestra Señora de París*, por el R. Padre Félix, de la Compañía de Jesús, traducidas por D. J. M. Antequera. Año duodécimo, 1867: Madrid, 1870.

cosas morales, en cuanto son objeto de las artes de imitación; á las causas de la tendencia del hombre hacia la clase de belleza que analiza; á las ventajas de la imitación ideal sobre la servil, y al estudio del dicho ideal en la poesía, en la pintura y en la escultura, para fijarme en el que del mismo hace en la música y en la pantomima.

El amor que profesa á la música no le quita reconocer que es el arte que posee menos recursos de imitación, pues ni ésta es tan evidente, ni especifica su objeto con la precisión del verso, de los colores y los contornos; y por eso cree que la belleza ideal es más necesaria aún en la música que en las demás artes representativas. Y ampliando su tesis, inquiere aún más, y explana las causas de ello, encontrándolas en que su manera de imitar es siempre indeterminada y genérica, cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos; de lo que nace que, para fijar la atención del oyente, sea menester proponerse un motivo ideal á que se refieran todas las modulaciones; en la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos, lo cual no puede conseguir sin disponer los acentos ó las vibraciones de modo agradable y artificioso, esto es, sin entresacarlos de las demás, y reunirlos bajo un concepto general; en la mutación grande á que se sujetan los acentos de la voz humana ó las vibraciones de los cuerpos sonoros, cuando pasan á formar intervalo armónico; y, por último, en la distribución de los tonos y semitonos, especialmente cuando éstos forman los modos mayor y menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos que no existen en la naturaleza.

La belleza existe en la melodía, en la armonía, en el ritmo y en la modulación, y dicho se está que Arteaga, partidario ardiente, con sus ribetes de intransigencia, como ya ha podido verse, de la melodía, á ella ha de conceder el que sepa mejor imitar la naturaleza, aun

cuando lo haga más obscuramente que las otras artes representativas. Así como la descripción de la tempestad, en Virgilio, tan sólo es la unión de muchos fenómenos físicos que acaecen en la tierra, en el mar y en el aire, con ocasión de alguna tormenta; y el carácter de Augusto ó de Tito, un agregado de máximas morales y de acciones generosas, esparcidas en la historia, aunadas por el poeta y atribuídas á un individuo determinado; así también, un aria, un duo, un trío, un motivo musical cualquiera, no son otra cosa que un artificioso conjunto que forma el maestro de las inflexiones más agradables que se oyen en las voces humanas, cuando los hombres están poseídos de una pasión, ó de las vibraciones que se reflectan en los cuérpos sonoros. Pero al paso que Arteaga muestra que la imitación de la melodía consiste en pintar, con sucesión progresiva de sonidos agradables, los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha, consecuente con lo que de antes tenía dicho, niega que tal virtud ó propiedad tenga la armonía, la cual, á sus ojos, no hace más que alterar esa misma naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndole á intervalo y desechando toda inflexión que no sea apreciable, es decir, que no pueda tener lugar en el sistema músico; en una palabra, que la belleza de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables de unos sonidos con otros, y no comparativa, porque no imitando la naturaleza, no puede haber comparación entre lo imitado y lo que se imita.

No pasa, en opinión de nuestro escritor, lo propio al ritmo. Parte principalísima del arte encantador objeto de sus aficiones y estudios, cree que en él influye mucho el ideal; y después de definirle, «la duración relativa de los sonidos que entran en una composición cantable,» y de distinguir los ritmos naturales de los inventados por ese mismo arte, incluye entre estos últimos los verdaderamente musicales; llevado de su afición á la antigua Gre-

cia (de que ya dió claras muestras en sus *Revoluciones*), cuya prosodia era manantial inagotable de ritmos, afirma rotundamente que, «en la música moderna, la expresión debe ser mucho menor, así porque no es tan estrecha ni tan ajustada la relación entre la música y la poesía, como porque no hemos acertado á emplear los ritmos por modo tan oportuno y dilatado como los antiguos,» lo cual no quita que los modernos estuviesen persuadidos de haber llevado la música al grado más subido de perfección; creencia hija, al decir del mismo escritor, «más de la vanidad que de la razón.»

Bien puede perdonarse á Arteaga tan equivocado juicio, pues pocos son, aunque algunos de ellos de bulto, los que en sus escritos aparecen, en gracia de las muchas verdades y de las sanas apreciaciones de que están éstos sembrados, y aun de la prueba que á renglón seguido nos da, para demostrar que el deleite percibido en el ritmo proviene de lo ideal. Halla ésta en el diverso efecto que produce una misma aria ó motivo, según los diversos músicos que la canten ó tañen. Un motivo que será excelente por su diseño, simetría ó expresión, es insufrible por poco que el músico altere en la ejecución el preciso grado de movimiento que le pertenece; y esa es la causa, dice, del poco gusto que dan hoy día las arias que causaron Farinello, Egicielo y otros cantores de los pasados tiempos; de lo que, añade, la vanidad de los modernos saca un argumento para probar las ventajas del estilo que ahora corre sobre el antiguo, «como si fuera prueba de la fealdad de Elena ó de Friné, que los imperitos pintores no sepan expresar hoy día en sus retratos el colorido y las facciones de aquellos rostros (1).»

(1) Gluck, en su dedicatoria del *Paride e Elena* al Duque de Braganza, dice á propósito de esto mismo: *Più che si cerca la verità, e la perfezione, più la precisione e l'esattezza sou necessarie. Sono insensibile le differenze che distinguono Raffaello dal gregge de' pittori e dozzinali, e qualche alterazio-*

Por último, Arteaga reconoce que la mayor belleza de la modulación está en el ideal. Consistiendo aquélla en trabar lo más agradablemente que se pueda la serie de tonos y modos entre sí, ya sea que el canto pase de un tono ó de un modo á otro, ó que, sin salir del mismo tono ó modo, vaya formando un motivo bien ordenado, encuentra que este pasaje dulce, esta conexión casi imperceptible de las inflexiones de la voz ó de las vibraciones del instrumento, equivalen á las medias tintas de la pintura; y así como éstas, dando la justa gradación á los colores, contribuyen á la perfección del claro-oscuro y á comunicar morbidez, relieve y hermosura al colorido, del mismo modo la modulación, uniendo con orden, facilidad y gracia los tonos y modos, graduando su extensión, duración é intensidad, según el efecto que han de producir, amortiguando unos, haciendo resaltar otros y contraponiéndolos entre sí con juiciosa oportunidad, son la causa principal del deleite que se gusta en el canto.

A este propósito, y una vez estudiada la belleza ideal en la música y en los elementos que la componen, parece como que Arteaga no hubiera cumplido con lo que su conciencia artística le exigía, si una vez más, y para terminar el capítulo consagrado al divino arte, no rompiera lanzas de nuevo en pro de sus autores favoritos, con tanto más motivo, cuanto que por entonces andaba ya recia y empeñada la lucha entre *gluckistas* y *picci-*

*ne de contorno, che non guasta la somiglianza d'un viso caricato, disfigura interamente un ritratto di bella donna. Non ci vol nulla, perche la mia Aria nell «Orfeo: che farò senza Euridice,» mutando solamente qualche cosa nella maniera dell'espressione, diventi un saltarello da Burattini. Una nota più o meno tenuta, un rinforzo trascurato di tempo, o di voce, un appoggiatura fuor di luogo, un trillo, un passaggio, una volata, puo rovinare tutta una scena in un Opera simile, etc. «Paride e Elena,» dramma per musica...: Viena, 1770.*

*nistas*: lucha en que, á despecho de Arteaga y de cuantos ardientes mantenedores tuvo la música italiana, no salió ésta bien librada, sin que tuviera más tarde siquiera el consuelo de que la posteridad la coronase con los tardíos laureles de la victoria, que á veces suele otorgar (1); hecho lo cual, consagra un capítulo á la danza, á la que considera aplicable no poco de lo dicho res-

(1) A ello consagra este párrafo, más notable por su clara y bella forma que por su fondo, y las afirmaciones que en él se hacen: «La gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que la dan los inteligentes sobre la música de las demás naciones. En vano los alemanes se jactan de haber perfeccionado la armonía y la música instrumental; y en vano los franceses han intentado con multitud de papelotes, escritos sobre el asunto, disminuir el alto crédito de que gozan, así la composición como el canto italiano. El *superbissimum aurium iudicium*, como le llama nuestro español Quintiliano, ha destruído las rivalidades, y reunido toda la Europa docta en favor de las modulaciones admirables de Pergolesse, de Pérez, de Terradellas, de Durante, de Bunarelo, de Cicio, de Maio, de Paesielo, de Sarti, de Anfosi y de otros muchos. Y si todavía se admiran en Francia, sin estudiarse, las sinfonías y los recitativos de Lulli; si el espíritu de partido, apoyado en la doctrina y verdadero mérito del caballero Gluck, levanta hasta las estrellas su estilo enérgico y vigoroso, su instrumentación llena de armonía, su expresión fuerte y varonil, y su exactitud en acomodarse al sentido de las palabras, sin embargo, la parte más sabia de la nación y la más imparcial, se ha declarado en favor de la melodía, animada por la sensibilidad del estilo dulce, afectuoso, claro, hermoso con todas las gracias del arte, y del dibujo elegante y limpio que tanto deleitan en las composiciones de Piccini, de Traeta y de Sacchini. Bien así como los ojos del frigio Paris, después de haber vagado por los desnudos cuerpos de Minerva y de Juno, se fijaron, por último, en el de la hermosísima Venus, á quien la mano, dócil al impulso de la vista, presentó la manzana de la belleza.»—Arteaga, *La belleza ideal*, etc.

pecto del ideal en la poesía, pintura y música; y consecuente con lo que de antes tenía escrito, reconoce que lo que es individual y característico en ella, depende de su manera de imitar la naturaleza con las actitudes y movimientos del cuerpo, ciencia que no habiéndose fijado con la exactitud que requería, para establecer un sistema, especialmente en la pantomima, oponía grande obstáculo á los escritores que quisieran hablar acertadamente de la materia; no pudiendo explicarse con claridad en qué consista su ideal, hasta determinar con precisión cómo sea en ella la imitación de la naturaleza. Por eso se limita (no sin indicar sus propósitos de escribir un tratado de pantomima) (1) á advertir cuál sea á sus ojos el ideal del baile de estrado ó sala, y á decir que el pantomímico consiste en el invento de asuntos nuevos, susceptibles de mucha expresión, y capaces de recibir imágenes acomodadas; en adornarlos con episodios oportunos, semejantes á los de la poesía; en introducir con arte los personajes, y representarlos en la manera más conducente, noble y conforme al argumento; y en una palabra, en aplicar á la imitación coreográfica cuanto dicho tenía respecto de la imitación música y poética.

Feliz remate del capítulo es el párrafo siguiente: «Además de esta belleza ideal y específica, propia de cada una de las partes que componen la música, hay otra que es propia del conjunto de todas ellas, cuya aplicación se deduce fácilmente de unos mismos principios. La belleza mayor en este género sería la unión perfecta de la poesía, de la música, de la danza y de la perspectiva en el

(1) Además de estos propósitos, Arteaga, no sólo anuncia, sino que expone al fin de su libro, el plan de otra obra que pensaba escribir sobre *las artes de imitación*, y que, á juzgar por lo que ya dice, hubiera sido de grandísima importancia, revelando una vez más cuán adelantado á su siglo vivía el preclaro jesuita.

espectáculo teatral que los italianos llaman *ópera*, último esfuerzo del ingenio humano, si una multitud de causas no contribuyera á estorbar los progresos del drama músico, y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión.» Estas frases, resumen de sus aspiraciones artísticas, consignadas en la *Historia de las revoluciones del Teatro italiano*, ¿qué otra cosa no son que lo que al cabo de un siglo, como he hecho ya observar, apoyado en autorizadísimos pareceres, ha venido á hacer Wagner, bien que profesando principios musicales del todo antitéticos á los que proclamaba nuestro sabio jesuita? ¡Con cuánta razón no podríamos decir á los que ensalzan la novedad de las reformas de aquel gran músico, lo que lord Byron, elogiando á Walter Scott: «¡Cuán difícil es decir algo que sea nuevo! ¿Quién fué aquel voluptuoso personaje de la antigüedad que ofreció una recompensa al que inventase un nuevo placer? ¡Quizás la naturaleza y el arte reunidos son impotentes para producir una idea nueva!»

No fué, á la verdad, Arteaga el único español que escribió en sus tiempos de crítica musical. Antes de él, y aparte de otros de menor valía, el sabio benedictino Feijóo y el jesuita Eximeno habían publicado obras de importancia suma, en que hicieron alarde de copiosa erudición y de recto y buen sentido artístico; obras que en no largo espacio de tiempo produjeron el efecto por ellos deseado. Los discursos *El no sé qué* y *La música de los templos*, publicados en el famoso *Teatro Critico*, contribuyeron no poco á desterrar la música profana y teatral de la casa del Señor; y el *Origen y reglas de la música* y el *Don Lazarillo Vizcardi*, del jesuita valenciano, dieron en tierra con el barroquismo en música, de que alardeaban nuestros maestros, aleccionados por los indigestos libros del bergamasco Pedro Cerone y de aquel fraile, «organista de nacimiento y ciego de profesión,» Fray Pablo Nasarre, mirados como los evangelistas del arte.

«Las comparaciones que se hacen de ingenio á ingenio, de valor á valor, de hermosura á hermosura, de linaje á linaje, són siempre odiosas y mal recibidas,» decía el inmortal autor del *Quijote*. Por eso, y por el temor también de alargar los límites de este discurso, no he de hacerlas yo tampoco, al menos de una manera extensa. Pero si se considera exenta de toda pasión la labor de cuantos españoles escribieron de Bellas Artes en la segunda mitad del último siglo, y el rumbo que éstas tomaron, no muy conformes con las tradiciones de las pasadas centurias, en que tantos y tan gloriosos nombres registra nuestra historia, y se mira con serena imparcialidad la obra de nuestros críticos musicales durante aquel mismo tiempo, no puede negarse, á mi al menos tal me parece, que en unos fué más española y de más decisivo influjo; en Arteaga, más universal, más grande y de mayor transcendencia.

Feijóo y Eximeno, reconociendo, es verdad, cuanto de bueno había ya en sus tiempos en Italia, Alemania y en la misma Francia, y no oponiendo dique á la benéfica influencia que en nuestra música podía ejercer, después de proclamar la independencia del genio, y de combatir con éxito los vicios que á aquélla dominaban, trataron, ante todo, de encauzarla por el camino de la *expresión* y de la *verdad*, señalado por nuestros antiguos tratadistas, y seguido por los grandes maestros de los siglos xvi y xvii. Las consecuencias de sus doctrinas viéronse pronto; y si entonces, como después, la crítica hubo de lamentar que la música religiosa española no fuera siempre cual Feijóo y Eximeno deseaban, cúlpese á que, como ha dicho un elocuente orador, el mal gusto es tan constante como la humana imperfección que le origina; no á la labor de aquéllos, cuyas doctrinas se vieron reflejadas en las obras genuinamente españolas de un Nebra, de un Ripa y de un Aranaz; doctrinas que hicieron tomar seguro derrotero al arte, para alcanzar la gloria que en nuestros días le dieran Doyagüe, Eslava y Ledesma.

La influencia de tales escritos se circunscribió á determinados campos; la que ejercieron los de Arteaga, no sólo se hizo sentir en su tiempo en el mundo musical, sino que ha transcendido, con más fuerza, si cabe, á nuestros días. Él sostuvo, como nadie, el imperio de la melodía pura, clara y expresiva, como la inspirada mente de Rossini y Bellini creó en no pocas de sus inmortales obras; él proclamó las excelencias del drama histórico, realizado de tan maravillosa manera en nuestros días por Meyerbeer; él hizo ver que el bello ideal del arte consistía en la íntima unión de la poesía y de la música, que constituye la esencia de los dramas líricos en que ha hecho Wagner ostentación de su genio y de su poderoso talento; él, por último, quien, en sus hermosos libros, sentó principios de estética tan ciertos y tan justos, que hoy, al cabo de un siglo, son de tanta verdad y de tan inmediata aplicación como cuando se escribieron, y el modelo que debemos estudiar (y ¡dichosos nosotros si pudiéramos aprovecharnos de sus enseñanzas é imitarlos!) cuantos pretendemos ejercer, poco ó mucho, la crítica musical.

Por eso, al recordar yo aquella hermosa metáfora de Juan Pablo Richter: «A medida que la humanidad sigue su ruta, las verdes colinas del talento van bajando, desapareciendo y sucediéndose unas á otras en el horizonte. Pero detrás de estos primeros planos, de aspecto variable, se elevan majestuosas y visibles, á distancias inconmensurables, las cimas desnudas de los Alpes del genio,» paréceme ver descollar, entre los insignes varones que entre nosotros contribuyeron al renacimiento de las Artes en el pasado siglo, la grande y hermosa figura de Esteban de Arteaga, merced á cuyos admirables escritos, la época en que floreció, y en la que brillaron con gloria también Feijóo y Eximeno, puede muy bien llamarse la Edad de Oro de la crítica musical española.

## II

### DISCURSO DE CONTESTACIÓN

AL DEL

#### SR. D. LUIS NAVARRO Y CALVO

por cuyo fallecimiento, ocurrido antes de su recepción en la Academia, quedó sin acabar este trabajo, hasta ahora inédito.

#### SEÑORES ACADÉMICOS:

Hace ya muchos años solían reunirse en mi casa, una vez á la semana, varios amigos míos, maestros los unos en el bello arte de la música, y devotos fervientes de ella los otros. Allí, mientras Monasterio, con quien ya me unía fraternal cariño, nunca entibiado después; Adolfo Quesada, el habilísimo pianista y gran amigo de Gostchalk y Espadero; Mariano Vázquez, de honrosísima memoria en esta Real Academia; Peña, el discípulo predilecto de Masarnau, y algunos más, sin contar con el que tiene la honra de dirigiros la palabra, interpretaban las más hermosas obras de los clásicos alemanes que entonces empezaban á difundirse entre nosotros; los demás, cuyos nombres, en su gran mayoría, y andando el tiempo, han figurado con honra en la literatura y en los diversos ramos de la Administración del Estado, ó comentaban la música oída, ó terminada la interpretación del trozo musical que estaba en los atriles, disputaban á su sabor sobre algún punto de Bellas Artes; y no era raro el caso de que tan amenísima reunión terminara, ó aplau-

diendo al malogrado Enrique Mérida por la caricatura, admirablemente sentida y dibujada, que había hecho de alguno de los asistentes, ó el cuadro que dejó sin concluir de aquel cónclave de artistas y aficionados, ó recordando, con ejemplos prácticos, algunos de los presentes, restos de la famosa *cuerda* granadina, tan hábilmente descrita por la castiza pluma de Castro y Serrano, daba fin, á veces, como aquélla á sus memorables conciertos en los patios de la Alhambra, cantándose algún trozo de las zarzuelas más conocidas ó de las óperas más en boga, traducida la letra de aquéllas en latín macarrónico, y la de éstas tan *ad pedem litteræ*, y con tanta premeditación y alevosía al castellano, que daban ciento y raya á todas las malas traducciones habidas y por haber.

Asiduo asistente á aquellas tertulias, entusiasta de la buena música, conocedor de los libros de literatura musical que entonces corrían en manos de los pocos que apreciaban este género de estudios, y habían traspasado las fronteras casi como género de contrabando, era el Sr. D. Luis Navarro y Calvo, á quien la Academia ha llamado para que venga á compartir sus tareas, y abre hoy las puertas de este santuario acogiéndole con satisfacción en su seno.

El interesante discurso que acabáis de oír de sus labios, y en el que hace gala de castizo escritor y de hombre entendido en el ramo de las Bellas Artes, á que ha dedicado sus trabajos de crítica, pudiera bien excusarme de hacer notar sus merecimientos para ostentar en su pecho la codiciada medalla académica. Pero aun cuando poco amigo de prodigar alabanzas, sobre todo en momentos como el presente, en el que pudieran traducirse ó como hijos de la antigua amistad que con el nuevo compañero me une, ó como tema y favor obligado por la ocasión, lo que en realidad son exigencias de una rigurosa justicia, debo consignar que el trabajo literario que acaba de leerse es tan sólo remate y coronamiento de una em-

presa llevada á cabo con una perseverancia é inteligencia dignas de todo elogio, y merecedora del premio que se la ha otorgado y va á recibir.

Con efecto: no mucho antes de las sesiones musicales y literarias que he referido, comenzaba ya el Sr. Navarro sus campañas como crítico musical. Encubierto las más veces bajo el velo del anónimo, que un distinguido literato ha definido «la vara de virtudes del periodismo,» ha venido ejerciendo por luengos años una activa propaganda en pro del arte músico, dando señaladas pruebas de tanta imparcialidad como sano criterio en el gran número de artículos publicados en los periódicos *La Verdad*, *La Correspondencia*, *La Democracia*, *El Figaro*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Revista Europea*, *El Cronista*, y últimamente *El Día*. El Sr. Navarro no ha coleccionado estos escritos, que, aun hecha la más escrupulosa selección, hubieran formado no pocos volúmenes; pero no por eso ha dejado de ser su labor provechosa y fecunda, y es que, como ha dicho no há mucho en una Academia, hermana de la nuestra, uno de sus más dignos individuos, maestro y modelo en el bien decir, «la vida del artículo podrá ser efímera; su autor no alcanzará gloria ni nombradía; acaso no la pretenda ni la busque, y conserve el anónimo; pero es innegable el poder avasallador de que es capaz un artículo de periódico, y no cabe hacer comparación entre las conquistas que lentamente puede ir haciendo un libro, y las que puede hacer un artículo de periódico en las veinticuatro horas que persiste y circula el número en que ha salido estampado.» Y así, de ese modo, el Sr. Navarro puede y debe gloriarse de haber contribuído y no poco á la civilizadora empresa que en pro de la restauración del arte músico en España, harto decaído en los tiempos en que comenzaron á publicarse sus escritos, acometieron y llevaron á feliz término insignes maestros, gloria de España y honra de esta Academia y del suelo en que nacieron.

Pero en estas solemnidades nunca el gozo es completo, y la alegría que nos causa la llegada de un nuevo obrero que coadyuve al desempeño de nuestras tareas, viene siempre mezclada con el recuerdo de alguna pérdida dolorosa, cumpliéndose aquel proverbio de la Verdad eterna, que «los linderos del gozo frisan en los del dolor y del llanto.» Así acontece en la ocasión presente, en que se aviva en nosotros la memoria de aquel compañero afable y cariñoso, de aquel representante genuino del arte músico español, de aquel varón insigne y popular, en quien se juntaban una vasta y exquisita cultura literaria y el numen de la creación española y castiza, como en ocasión solemne dijo de él su gran amigo Menéndez y Pelayo; en una palabra, de D. Francisco Asenjo Barbieri, una de las más legítimas é indiscutibles glorias de España en el siglo que termina. Amante de su patria como pocos, ella fué el numen de su inspiración lozana y fecunda; ella la que le hizo emplear su clarísimo talento y su erudición suma en ilustrar, por medio de numerosos escritos, no pocos de los muchos puntos oscuros de la historia del arte músico entre nosotros; ella la que le hizo rebuscar con indecible afán y laudable perseverancia gran caudal de datos para escribir dicha historia, y las vidas de tantos hombres ilustres de las pasadas edades, cuyos nombres y cuyas admirables obras eran en gran parte desconocidas; ella, en fin, la que le hizo reunir el único é inapreciable tesoro de libros y documentos que constituían su riquísima biblioteca, que con patriótico acierto legó el postrer día de su vida á la Biblioteca Nacional.

Como nosotros lo ha comprendido y sentido, sin duda alguna, el Sr. Navarro, y por eso ha creído que en estos momentos, para él tan solemnes, debía rendir homenaje á la memoria de Barbieri, estudiando á éste bajo el aspecto de literato musical, que es el título con que viene hoy á sentarse entre nosotros.

Y al tener hoy yo la honra de llevar la voz de la Aca-

demia para contestarle, creo cumplir los deseos de ésta al presentar también mi ofrenda á tan insigne varón, haciéndoos ver cuál era el estado de la música entre nosotros cuando Barbieri, en unión de otros dos sabios maestros, comenzaron su campaña regeneradora, cuyos frutos recogemos hoy día, sin pensar tanto como debiéramos á quiénes se debe el mayor adelanto y la mayor suma de cultura y de conocimiento en tan hermosa rama de las Bellas Artes.

Triste y por demás lamentable era su estado en la primera mitad del presente siglo.

El género religioso, que ya en la centuria anterior andaba en tan malos pasos que hacía desear al P. Feijóo, en su conocido *Discurso*, el uso absoluto del canto llano en nuestras iglesias, «al modo que el paladar busca ansioso el manjar menos noble, pero sano, huyendo del más delicado si está corrupto,» y que en Francia y en la misma Italia no seguían mejores derroteros, hasta el punto de negar su existencia el sabio Fetis en uno de los primeros escritos que publicó, se encontraba entre nosotros, en la época á que me refiero, y sobre todo en la corte de las Españas, en la más lastimosa decadencia.

Empresa vana era, al entrar en la mayoría de nuestros templos, pretender que el alma encontrase allí el suave consuelo que la infundiera Victoria con su música, admiración hoy de propios y extraños, y se sintiera elevada á la admiración de las grandezas del Cristianismo al contemplar las hermosas y severas obras de otros célebres maestros, honra y gloria del arte hispano, que yacían olvidadas en los archivos de las catedrales. La mayor parte de nuestras iglesias se hallaban infestadas por una falanje de malos compositores, cuyas obras sólo tenían de religiosas el nombre, la letra encadenada á ellas y el lugar donde se oían; y, por punto general, se ejecutaban en la acepción más criminalista de la palabra; obras á las cuales podía aplicarse lo que de otras de igual ó parecida estofa decía un célebre Cardenal del Con-

cilio tridentino, «que eran tan poco á propósito para ser ofrendas á Dios, que sólo una ignorancia invencible podía excusar de pecado mortal á los que tal hicieren.»

Y no se crea exagerado esto: en nuestros templos, por regla general, repito, sólo se oían composiciones ó insípidas de todo punto, ó de un churriguerismo sin inventiva, triviales engendros de mentes ayunas de toda inspiración, y de una ignorancia tan supina como desnuda de modestia, y ya eran, como donosamente decía el cristiano poeta Antonio Arnao, «Misas de Navidad que hacen llorar, y Oficios de difuntos que provocan á risa;» ya coros de zarzuelas, y de zarzuelas malas, convertidos por obra y gracia del pseudo-compositor en un *motete* al Santísimo Sacramento ó á la Virgen Santísima, en el cual, con la suavidad que el cazador de oficio mete el taco en el sucio cañón de su escopeta, así estaba embutida la letra sagrada sobre la cual el dicho compositor había caído como el buitre sobre su presa; ya un aria de ópera italiana y de patrón mandado recoger, con su introducción, su parlante, su recitado, su *andante*, el indispensable corito para dar descanso al que lleva la carga principal de aquel desaguisado músico, con la inevitable *cavaletta*, de ritmo saltarín, para concluir; ya, por último, un final de ópera, silbable, en cualquier escena, colocado como contera en una misa ó en un salmo, escritos con la premeditación y alevosía de la impunidad que daba á su autor el forzado silencio del auditorio, y en que cantantes é instrumentistas armaban al concluir una algarabía tal, que «no parecía sino que el pueblo amotinado pedía que se llevasen el tenor á la hoguera y el *tiplo* á la cárcel,» como con saladísima frase dijo años después (porque de aquellos malos tiempos quedaron, y ¿por qué no decirlo? quedan, por desgracia, no pocos vestigios) un llorado compañero nuestro, en un artículo anónimo escrito con la gracia y donaire que da la tierra de Boabdil y rebosa en los que nacen en los cármenes de la ciudad que baña el Darro.

Y aún no era esto lo peor, toda vez que había otros heresiarcas, quienes, por procedimientos que por fortuna no han tenido después imitadores, cometían verdaderas enormidades religiosas y artísticas, y cuyo trabajo era sencillísimo por demás. Consistía éste en hacer mudar de habitación, con todos sus trastos, el aria, el duo ó el concertante, del tablado del teatro al coro de la iglesia, y *mutandis, mutandis*, convertirlos en misa, salmo ú oficio de difuntos. Y no se crea cuento lo acabado de decir. Conocí yo, en mis mocedades y en una ciudad cercana, emporio de las ciencias en las pasadas centurias, un clérigo que tenía *compuestas*, y hacía gran uso de ellas en las funciones religiosas, cuya parte musical le encomendaban, un buen número de misas, que denominaba de la *Lucía*, de *Il Nabuco*, de la *Lucrezia*, *et sic de cæteris*, según cuál era la partitura en donde había metido la hoz, que eran cuantas caían en sus manos; y aún recuerdo la impresión que me produjo, en una de aquellas festividades, oír cantar á aquel buen señor, con la gravedad que el caso exigía, los *Kyries* y el *Agnus Dei*, con la misma, mismísima música de la popular y conocida canción de la *Donna è mobile*, siendo excusado decir que en el resto de la misa siguió representándose la pudibunda y ejemplar ópera de Verdi, para recogimiento y delectación espiritual de los fieles allí congregados. ¿Qué le hubiera pasado á Mozart, quien decía á sus amigos que nunca había podido oír sin enternecerse las palabras *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*, de hallarse donde yo me encontraba? Hubiese llorado: estoy segurísimo de ello.

Y si esto acontecía en el género religioso, no pasaba menos en los demás. Hablar en aquel entonces de música clásica era, salvo contadísimas y honrosísimas excepciones, motivo seguro de atraerse una sonrisa compasiva, cuando no burlona, amén del calificativo de pedante, al uso del célebre D. Hermógenes, de Moratín.

Haydn, Mozart, Beethoven eran desconocidos para la mayoría de las gentes, incluso muchas de las que se

tenían por maestras en el arte, ó al menos le profesaban, dándose más de una vez el caso de que si llevados algunos de ellos por el incentivo de la curiosidad, acudían donde, por raro caso, la música de aquéllos se cultivaba, ya que por buena educación no manifestasen al punto su descontento, á muy luego se desquitaban del mal rato pasado, desatándose en invectivas y epigramas, más ó menos sangrientos, contra lo que entonces de burla llamaban *música sabia*.

Recuerdo á este propósito haber oído contar á mi inolvidable y queridísimo maestro Eslava, que allá en Sevilla solía reunirse con varios amigos y profesores á tocar cuartetos de los maestros que acabo de mencionar, y si por acaso un inevitable compromiso les obligaba á admitir en aquel pequeño cenáculo del arte algún intruso, *rara avis* por lo demás, el medio seguro é infalible que tenían de deshacerse de él, y hoy nos parecería inverosímil, era interpretar cualquiera de los admirables números de las *Siete palabras*, de Haydn. Bien pronto las fauces del recién venido comenzaban á dar muestras de su elasticidad, y aún no había dejado de sonar el último acorde, que el hombre ponía pies en polvorosa, con gran satisfacción de los que, por medio tan agradable para ellos, se habían visto libres de aquel importuno. Y de los tiempos que bosquejo viene á mi memoria un caso acaecido, si mi memoria no es infiel, en el teatro de la Zarzuela, y que entonces corrió con gran fortuna entre la gente música. Pensóse en dar á conocer allí, en unos conciertos sacros que se dieron en Cuaresma, el *andante* de la *Quinta sinfonia* de Beethoven. Acudió la orquesta al ensayo con no gran entusiasmo que digamos, y al terminar la primera y, como se verá, última lectura de la obra, un músico, tan vetusto como avinagrado, rompió el silencio glacial que se sucedió, exclamando con todo el mal humor de que era capaz: «Esto dura más que un par de botas.» Prorrumpieron en una carcajada homérica todos sus colegas, carcajada que, con dolor sea dicho, dió

al traste con el Titán de la Música, y el *andante* fué relegado *incontinenti* al polvo del archivo, para no salir hasta bastantes años después.

Y es que toda la música que podríamos llamar de *cámara*, en el sentido más amplio de la frase, se reducía á temas con variaciones interminables en el piano, que hicieron exclamar en una ocasión al inspirado cantor del *Dos de Mayo*: «esto ya no es tema, es manía;» á romanzas sin palabras, y «la mayor parte de las veces sin cosa alguna,» como las calificaba Lenz, ó transcripciones, fantasías ó arreglos para piano de los trozos más aplaudidos de las óperas que estaban en boga, en que, salvo tan contadas como honrosas excepciones, se hacía pasar á aquéllos por indecibles torturas, según el mayor ó menor caletre del que á su costa quería lucirse y sacar provecho, llenos de verdaderos alardes gimnásticos, hechos para alucinar á los incautos, y caballo de batalla de los amantes de la *voltige transcendente du piano*, como el mismo escritor que acabo de citar los definía con tanta gracia como acierto.

¿Qué de extraño tiene que para librarse de tal plaga, y para conservar el puro ambiente en que se habían educado y habían vivido en París el sabio y virtuosísimo D. Santiago de Masarnau, cuya fraternidad artística con Chopin y Alkan era señalada muestra de su gran valer como músico, y Guelbenzu, el pianista clásico y elegante por excelencia, se encerrasen á piedra y lodo en el modesto cuarto, al cual más cuadraba su primitivo nombre de celda, que el primero de ellos ocupaba en el ex-convento de las Vallecas, donde su hermano tenía instalado un Colegio que alcanzó gran fama, y allí, á solas, se entregasen al estudio é interpretación de las obras de los grandes clásicos de la música, con la rara perfección y la maestría que en ellos hemos admirado y envidiado los que con su trato nos honrábamos, y que en tan agradable ocupación volase para ellos el tiempo, hasta que en el reloj sonaba la hora fijada por Masarnau para dar

término á la sesión; hora fatal en que, como el mismo Guelbenzu me refirió más de una vez, con desesperación suya, y sin que valieran sus protestas, su compañero cerraba implacable el libro en que estaban leyendo, atento al deber que le llamaba á las ocupaciones del Colegio, ó á derramar los consuelos de la caridad sobre los muchos infelices que socorría con sus limosnas y consejos?

.....

### III

## DISCURSO

PRONUNCIADO EN LA SESIÓN DEL 30 DE SEPTIEMBRE DE 1903

EN LA

## ACADEMIA DE SAN FERNANDO

después que se dió cuenta del fallecimiento de D. Jesús de Monasterio, ocurrido el día 28 en Casar de Periedo (Santander).

Bien lejos de mi ánimo estaba el día que tuve la honra de ingresar en esta Academia, que á las palabras de júbilo con que en nombre de ella me recibía mi queridísimo amigo Monasterio, tuviese yo que corresponder un día, consagrando no sólo en nombre mío, sino en el de la Sección de Música de que era digno Presidente, un recuerdo á su memoria.

Conocida de todos los que me escuchan la vida de nuestro llorado compañero, y su alta personalidad artística, no he de relatarlo yo en estos momentos, máxime que la tengo escrita y publicada en más de una ocasión, y de ella han dado ahora un extracto los periódicos al dar cuenta á sus lectores de la muerte de nuestro inolvidable y muy querido compañero.

Básteme, pues, hacer constar, á grandes rasgos, que después de alcanzar en el Conservatorio de Bruselas un premio muy estimado y ganado por muy pocos; después de adquirir en el extranjero, como concertista en el violín, un glorioso y merecido renombre, abandonó el camino que con tanta honra como próspera fortuna había

emprendido, no admitiendo ni el cargo de Director de los conciertos del Gran Duque de Sajonia-Weimar, ni la cátedra de violín en el Conservatorio de Bruselas, que, por muerte de su maestro Beriot, le fué ofrecida por el sabio Fetis, y, llevado de su ardiente amor filial, vino á Madrid para atender al cuidado de su anciana madre, á quien quería con delirio.

Ya aquí, fué nombrado violinista de la Real Capilla y profesor de violín del Conservatorio de Música y Declamación, siendo su escuela el plantel de donde han salido tantos y tan distinguidos artistas, muchos de ellos alma y núcleo de la conocida *Sociedad de Conciertos*, en donde han merecido unánimes alabanzas de los maestros extranjeros que la han dirigido en no escasa parte de sus sesiones.

Siendo el sueño dorado de Monasterio la restauración del buen gusto musical en España, á ello dedicó su saber, su talento y su maestría, fundando, en unión de Guelbenzu, de grata memoria, la *Sociedad de Cuartetos*; y de aquel cenáculo del arte, que tal podía considerarse el Saloncillo del Conservatorio, donde desde 1863 celebraban sus sesiones, nació, creció y se extendió la afición y el amor á la música clásica, hasta entonces punto menos que desconocida entre nosotros, contribuyendo después en gran manera á ello los conciertos que, bajo su dirección, dió la *Sociedad de Socorros mutuos de artistas músicos*, en los que, como justo premio y tributo á la maestría que reveló, el insigne Eslava le regaló, con expresiva dedicatoria, la partitura original de su hermosa paráfrasis de la *Cantiga de Alonso el Sabio*, interpretada por primera vez entonces, y las memorables sesiones que más tarde, y bajo su dirección también, se dieron en el teatro del Príncipe Alfonso, y que la *Sociedad de Conciertos* ha contado siempre como una de sus más afortunadas campañas.

Su salud, endeble siempre, le obligó á retirarse de esa que pudiéramos llamar su vida artística militante, y con-

centrar su actividad, ya en la Real Capilla, ya en el Conservatorio, como Director y como Profesor de la cátedra de perfeccionamiento del violín y música de cámara, ya en el Consejo de Instrucción pública, ya, en fin, en esta Real Academia, dando en todas partes relevantes pruebas de su amor al arte, de la rectitud y firmeza de sus juicios y de su incansable amor al trabajo.

Como violinista, no vacilo en decir que era inimitable, y como de Baillot decían sus contemporáneos, Monasterio interpretaba las obras de los grandes maestros, «no tal cual aquéllos las habían soñado, sino enriquecidas, completadas y como transfiguradas por esta segunda creación,» y frase suya era «que tocaba la música de Haydn con placer, la de Beethoven con entusiasmo, la de Mozart con pena en el corazón, y la de Mendelssohn con pasión.»

Como compositor, revelan todas sus inspiradas obras la sublime melancolía característica del genio, el espíritu sinceramente religioso, el alma pura, el corazón sano y la elevada inteligencia del hombre que las creó.

Como hombre, vosotros le conocíais: amante cariñoso de su familia, ajeno á todo fingimiento é hipocresía, sincero y firme en su amistad, recto en su manera de proceder, y firme é inquebrantable en sus convicciones, era, además, el amparo de no pocos infelices á quienes socorría en sus necesidades y consolaba en sus aflicciones.

Tal era Monasterio, sin que el cariño verdaderamente fraternal que con él me unía, sino el amor á la verdad, me haya dictado estos juicios.

Con su muerte, la tierra que le vió nacer ha perdido uno de sus más grandes hombres; la patria una de sus más legítimas glorias; el arte un insigne maestro; la Academia uno de sus más ilustres miembros, y cuantos le conocíamos, y muy especialmente yo, un amigo á quien lloro con amargo desconsuelo.

Después de esto, no me queda más que hacer un ruego

á la Academia. Ésta, con muy buen acuerdo, dispuso, á la muerte de los insignes Académicos Eslava, Barbieri y Arrieta, se colocara una lápida en la casa donde moraron y rindieron su alma á Dios, consagrada á su memoria. Monasterio, como ellos, era una gloria del arte y de la patria: hagamos lo mismo con él (1).

(1) La Academia aceptó inmediatamente esta proposición, y por virtud de ella se ve una artística lápida conmemorativa de la vida del maestro en la última casa que habitó en Madrid, sita en la calle de San Quintín, núm. 10.



## APÉNDICES



# I

EL EXCMO. SEÑOR

## D. EUGENIO ALONSO Y SANJURJO

En uno de los primeros días del mes de Julio de 1857, llegábamos mi anciano padre y yo al pintoresco pueblecillo de Gräfath, no lejos de Colonia y en las cercanías de Dusseldorf, con objeto de consultar al Dr. De Lew, cuya fama de hábil oculista, grande por entonces en toda la Alemania, había traspasado las fronteras, llegado á España y movido en ella á no pocos á emprender, en busca de la salud perdida, un viaje que por entonces estaba bien lejos de tener las comodidades y atractivos que se disfrutaban en los presentes tiempos.

De aquí el que al hacer alto el carruaje que nos había conducido desde la inmediata estación de Vohwinkel, se aparecieran ante nuestros ojos, y como por encanto, no pocos españoles que allí nos habían precedido, y se albergaban en el hotel ante el cual parábamos, y mirábamos como el término de nuestra peregrinación, rodearan el vehículo, é hicieran, en suma, que desde el primer momento nos creyéramos en tierra de amigos, por más que no los hubiésemos visto ni oído en la vida.

No estábamos, sin embargo, en lo cierto en lo que á este último punto atañe, pues no para todos éramos gente extraña y como llovida del cielo. Un joven de regular estatura, más bien bajo que alto, de rostro varonil y facciones marcadas, en las que se dibujaba un carácter enérgico, de frente espaciosa y mirada penetrante, y

en el cual, á poco que se reparara, no era difícil columbrar que ejercía cierto ascendiente sobre aquella pequeña colonia, se abrió paso por entre el grupo que había salido á darnos la bienvenida, ayudó á mi padre á bajar del coche, y cogiendo con cariñoso respeto su brazo para conducirlo á los cuartos que habían de ser nuestra vivienda, se presentó á sí propio, diciendo que era hijo de un antiguo amigo, cuyo nombre había yo oído pronunciar á aquél en más de una ocasión con acento de verdadera gratitud. Al oirlo, mi padre le echó los brazos al cuello y yo estreché su mano, naciendo entre nosotros una amistad fraternal é íntima, jamás quebrantada, y cuyos fuertes lazos sólo la muerte ha podido romper.

¡Pobre amigo mío! ¡Cuán lejos de mi ánimo entonces que al apretar tu mano había de recoger un raudal de lágrimas, que, caldeadas en el fuego de la amistad de tantos años, había de derramar sobre tu tumba! ¡Cuán lejos también de que el recuerdo de nuestro encuentro había de venir á aumentar la amargura de mi contristado espíritu en la tarde del 30 de Diciembre del pasado año, cuando atravesaba los umbrales del cementerio de San Justo, siguiendo á los que conducían tus restos, y pocos momentos después devolvía á la madre tierra tu cuerpo! ¡El ruidoso coro con que aplaudían y comentaban los que componían la colonia del pueblecillo alemán tu conversación, siempre animada y discreta, siempre instructiva y esmaltada de rasgos de felicísimo ingenio, resonaba en mis oídos, formando lúgubre contraste con el silencio y la tristeza que reinaba en el cortejo que allí veía rodeando el féretro, y dando elocuente y mudo testimonio de cariño y respeto al amigo leal y sincero, al hombre honrado y sin tacha, al funcionario inteligente y laborioso como pocos, cuyo cadáver descendía al sepulcro; y hasta el recuerdo de aquel hermoso campo, de aquellos alegres días, en que el sol casi puede decirse no se ocultaba de nuestra vista, se evocaba en mi memoria en aquel momento, en que densa capa de nieve

cubría la tierra, el frío glacial del camposanto helaba mis huesos, y un cielo plomizo, sembrado de densos nubarrones, derramaba una luz pálida y mortecina sobre aquella fúnebre ceremonia, anublando aún más mis ojos anegados en lágrimas!...

«La vida del hombre de valer, ha dicho un profundo escritor, está en sus obras;» y hoy que la civilización ha disminuído los azares de la existencia y reducido casi á la nada las aventuras personales y un tanto novelescas, «la vida, añade, puede reducirse á dos líneas: luchas oscuras, trabajos en la sombra, sufrimientos valerosamente soportados; más tarde, nombradía, discutida al principio, reconocida después, y poco ó mucho recompensada.»

Tal puede decirse también que ha sido en compendio la vida de mi leal amigo Eugenio Alonso y Sanjurjo, cuyo bosquejo escribo. A haberse lanzado en los azarosos mares de la política, su clara inteligencia, su vasta y variada instrucción, su energía de carácter, su fácil palabra y sus no comunes condiciones de polemista, le hubieran abierto ancho campo, y su nombre habría figurado, á no dudar, entre las eminencias de nuestra patria; pero aun concentrado en el retiro del hogar doméstico y del departamento donde prestaba sus servicios, modesto y laborioso hasta el extremo, en lucha constante en pos del ideal que perseguía, y vivificado siempre por los más puros sentimientos que caber pueden en un pecho noble y honrado, el bien de sus semejantes y el amor á su patria, prestó grandes y notorios servicios, no siendo exagerado decir de él lo que escribiría en ocasión parecida á ésta el insigne Jovellanos, hablando de un esclarecido artista: «Si el aprecio que debe una nación á los talentos se ha de graduar por la suma de bien que le granjean, el hombre que hemos perdido será ciertamente acreedor á la estimación de su patria.»

Quizá no falte alguno que, sabedor de la fraternal amistad que con Alonso me unía, crea que mis palabras, más

que por la verdad, están dictadas por el sentimiento y la pasión. A los que le conocieron y apreciaron, toda explicación es ociosa; á los que no, les pido suspendan siquiera un momento su juicio y me oigan.

Hijo del Ilmo. Sr. D. Antonio Alonso, descendiente de una de las más nobles familias de Asturias, que después de haber prestado señalados servicios á su patria en la Junta Suprema de Sevilla, durante la guerra de la Independencia, fué más tarde Ministro del Consejo Real de España é Indias, Intendente de Ejército y Director general de Rentas, y de la Sra. Doña María de los Dolores Sanjurjo, nació Alonso en Cádiz el 3 de Noviembre de 1827. Pasados los primeros años y huérfano de la que le dió el sér, su padre, en el continuo y amoroso trato que con sus hijos tenía, y nuestro amigo recordaba con orgullo y cariño, fué inculcándole los sentimientos de honradez y patriotismo que en aquél eran proverbiales, y han sido en éste la nota dominante de su carácter; mientras que, por otro lado, atendía, á costa de no pocas privaciones, á su educación literaria en uno de los colegios que por entonces gozaban de más fama en esta corte. Dedicado más tarde á las matemáticas, con ánimo de ser ingeniero, Alonso cambió de rumbo después, matriculándose y siguiendo paso á paso la carrera de la abogacía, consagrando al propio tiempo largas vigiliass al estudio de nuestros clásicos, y dando galanas muestras de su estro poético, entre las que bien merece mencionarse la traducción que por entonces hizo de la oda XV de Horacio, *Pastor quum traheret per freta navibus*, que una autoridad en la materia, de cuyos labios lo he oído, considera de mayor mérito que la de Burgos, que con merecida fama corre por el mundo literario (1). No había aún terminado su carrera, cuando en 1852 perdió á su respetable padre, quien al morir sólo dejó á sus

(1) La traducción á que se alude pueden verla los lectores al fin de este trabajo.

hijos un nombre honrado y un nobilísimo ejemplo de virtudes públicas y privadas.

Lloró hondamente mi amigo su desgracia, y con ánimo varonil hizo frente á las contrariedades que el precario estado de su fortuna le deparaban, recibiendo al cabo el título de Licenciado en Jurisprudencia é ingresando más tarde, en Agosto de 1854, en la Administración pública como auxiliar del Ministerio de la Gobernación.

Quédese para su hoja de servicios el reseñar punto por punto los que prestó en los diferentes cargos de su larga carrera administrativa, ya en el Gobierno civil de Madrid, ya en los Ministerios de Fomento y de la Gobernación, antes citado, primero como auxiliar de mayor ó menor categoría, y después, en el último, como Jefe de Administración, hasta el 10 de Noviembre de 1865, en que con el nombramiento que recibió de Oficial del Ministerio de Ultramar, empieza su verdadera vida activa y militante, por decirlo así, y que le ha dado la merecida fama que ha ensalzado su nombre aún más allá del sepulcro.

Poco después de tomar posesión de su nuevo cargo, ya Alonso, en el seno de la intimidad, se condolía conmigo de la triste suerte de los esclavos en Cuba, y la nada halagüeña condición en que vivían gran parte de los habitantes de Filipinas. Lamentábase de la ineficacia en la práctica de las disposiciones prohibitivas de la trata de negros, y de los abusos que en el particular se cometían; dolíase del penoso yugo á que, por consecuencia de las disposiciones que reglamentaban la producción tabacalera, estaban sometidos los habitantes del Archipiélago filipino, y me mostraba un firmísimo propósito, nunca desmentido por cierto, de consagrar toda su inteligencia y todos sus esfuerzos al remedio de los males que tan amargamente deploraba; remedio en el cual, por otra parte, su claro talento le hacía descubrir nuevos gérmenes de prosperidad, é ignorados ó poco conocidos ve-

neros de riqueza para nuestras provincias de Ultramar.

Y en efecto: desde entonces Alonso, con una perseverancia á toda prueba, y á la cual bien podría aplicarse aquella máxima de Hernando del Pulgar, que «la virtud de la fortaleza no se muestra en guerrear lo flaco, más parece en resistir lo fuerte,» comenzó á promover reformas y á desenvolver con lento, firme y seguro paso las graves cuestiones encomendadas á la Sección á cuyo frente estaba, á fin de que la política ultramarina, encauzada siempre dentro de los límites que la prudencia y la conveniencia de aquellos países demandaban, les fuese lo más beneficiosa posible; y sobre todo y ante todo, la abolición de la esclavitud. No es exagerado decir que cuanto se ha hecho en pro de esta causa de la civilización y de la humanidad, desde el proyecto referente á Puerto Rico en 1869, elaborado merced á los trabajos de nuestro amigo, consignados en una excelente monografía, en la que son tanto de admirar la elevación de ideas, como la corrección y nitidez de estilo con que están expuestas, se debe á la enérgica, constante y poderosa iniciativa del hombre á quien estas líneas se consagran, tenaz y perenne guardador después de las leyes dictadas con tal objeto, y cuyo bello ideal era que desapareciera por siempre tan ominoso yugo y no hubiera un solo esclavo en nuestra Antilla.

Ya he apuntado antes que entre los objetivos que constantemente preocupaban á Alonso, en la Sección de Política, de que era Jefe, y donde, querido y respetado de todos, era consejero leal de los Ministros que sucesivamente han estado al frente del departamento de Ultramar, se contaba el de mejorar la condición de gran parte de los habitantes de Filipinas. A esta idea respondieron no pocas de las reformas que paulatinamente propuso, y en primer y más señalado término, su enérgica campaña en pro del desestanco del tabaco en el Archipiélago filipino.

Creada en Mayo de 1879 una Comisión informativa

para proponer la resolución que hubiera de dictarse acerca del fomento y producción de la renta dicha en aquellas islas, y nombrado Alonso, por su cargo, para formar parte de ella, apartóse, con la entereza del hombre que tiene profunda y arraigada fe en sus convicciones, del parecer de sus compañeros, personas todas de notoria importancia y valer, y conocedores, unos teórica y otros prácticamente, de los países de que se trataba, y formuló un voto particular que se hizo público en la *Gaceta* del 24 de Mayo de 1880, en el cual, y en un estilo sobrio y correcto, con lógica irrefutable y revelando un profundo conocimiento de cuanto podía y debía esperarse en el porvenir del desarrollo y prosperidad del Archipiélago filipino, mostró los inconvenientes que, á su juicio, tenía el arriendo del tabaco y la necesidad inmediata de su desestanco. Que sus predicciones se vieron cumplidas, y que el éxito coronó sus esfuerzos, parece ocioso el decirlo hoy, que ya se aprecian las ventajas de lo que él propuso y se realizó por Real decreto de 25 de Junio de 1881, y se observa, de modo que no deja lugar á duda alguna, el notable aumento de producción y de riqueza que de día en día van teniendo las islas favorecidas con dicha medida.

De propósito he señalado los dos más grandes é importantes servicios que en su vida burocrática prestó el honrado y laborioso funcionario de que voy hablando, porque aparte de que por sí solos bien merecen ser consignados y expuestos á la consideración de todos los que se interesan en la causa de la humanidad y en la prosperidad de su patria, sería materia larga, y á más ajena á las condiciones de este escrito, señalar, siquiera fuera someramente, los que hizo en las diversas Comisiones de que formó parte, ya para la organización del ramo de telégrafos y la división territorial y de distritos electorales en la isla de Cuba; ya para preparar las reformas administrativas y económicas en las de Puerto Rico y Filipinas, aparte de otras de menor monta, y entre las

cuales bien merecen que se haga mención de ellas la de instalación del Ministerio de Ultramar en el hermoso edificio que hoy ocupa, debido á su iniciativa y gusto artístico, que supo descubrir en el vetusto y por demás descuidado lugar de la antigua Audiencia, la arquitectura severa y elegante que, vuelta á su primitivo sér, se admira hoy en su interior, y la de la organización del Archivo de Indias, que la opinión reclamaba y nuestro amigo llevó á cabo con el mayor entusiasmo, proponiendo y realizando las medidas dictadas con tal objeto.

Liberal en sus opiniones, Alonso Sanjurjo jamás estuvo afiliado á ninguno de nuestros partidos políticos. Imparcial y severo en sus juicios, aplaudía en todos ellos sin reserva lo que consideraba bueno, y censuraba sin disimulo lo que juzgaba injusto ó poco meditado. Probo é íntegro en todos los actos de su vida, llevaba su escrupulosidad á tal punto, que no sólo no aceptaba obsequio, por insignificante que fuese, de persona que directa ó indirectamente pudiera tener relaciones oficiales con él, sino que hallándose en la Habana, acompañando al Ministro de Ultramar, Sr. Soler y Pla, en el viaje que, como es sabido, hizo éste á aquella Antilla, tomó billetes de la Lotería, para ver si salía de pobre, como con frecuencia solía decir, y ante la idea de que la suerte le fuese favorable y la malignidad lo atribuyese á otro origen, hizo anunciar repetidas veces en el *Diario de la Marina* que «E. A. S. (así decía el papel que yo mismo he visto) llevaba tal número en la lotería del día tantos.» De corazón compasivo, jamás vió desgracia que con mano franca y en cuanto sus fuerzas alcanzasen no tratase de socorrer, y dolíase con frecuencia de que la fortuna no hubiera sido pródiga con él, para haber podido aliviar con largueza el infortunio y acudir al consuelo de los desgraciados; y aun así, pobre como era y como ha muerto, llegó año (y por rara casualidad lo supo un íntimo amigo suyo) en que empleó la mitad del sueldo, único recurso con que contaba, en obras de caridad.

Amante cariñoso con su familia, su mayor goce le encontraba en el hogar doméstico; y era amigo sincero, leal y apasionado hasta el sacrificio, cuando él creía que la amistad podía y debía exigírselo. Modesto en sus hábitos y en su manera de ser; no contando, como he dicho, con otros recursos que su sueldo, viósele renunciar ante el natural y justo temor de perder por una posición brillante, pero efímera, la relativamente secundaria que tenía, una Dirección general en el Ministerio de Hacienda, con que, sin conocerle y sólo por su fama de funcionario leal, inteligente y honrado, le brindó el Ministro Sr. Camacho; así como no aceptar tampoco los cargos de Subsecretario y Director general del Ministerio de Ultramar é Intendente general de Hacienda en la isla de Cuba; y si ornaba su pecho la gran cruz de Isabel la Católica, años antes renunciada también, fué por habersele otorgado á raíz de la publicación del decreto de desestanco del tabaco en Filipinas, y como merecido, y por él muy estimado, premio del importante servicio que creía haber prestado.

Párrafo aparte merece, como corolario del estudio que he hecho del carácter de Alonso Sanjurjo, la cualidad que en él más resplandecía: el amor á la patria. El más puro patriotismo era el que le inspiraba en todos sus actos, como funcionario y como ciudadano; á su amor á España obedecía cuando ponía todo su esfuerzo en la resolución de las grandes cuestiones en que por sus cargos oficiales tuvo que tomar parte. Su ánimo invencible, podría decirse con el gran Quevedo, en la dificultad cobraba valor, y en el mayor peligro mayor esfuerzo; y en los asuntos que antes he apuntado; en la defensa de nuestros derechos en Joló y Borneo, y la costa occidental de Africa, sobre lo cual venía de años antes haciendo notables estudios, que forman parte de una selecta colección de trabajos que ha dejado inéditos; en el sostenimiento de la integridad nacional en la isla de Cuba, que tantos desvelos le costara, y á lo que consagró un celo

que rayaba en fanatismo; en los graves problemas, más de una vez suscitados, sobre Fernando Póo, y, en suma, en todos cuantos pasaron por su mano, que pudieran afectar el honor y el porvenir de la patria, desplegaba todo su entusiasmo y energía, hasta el punto de desperatar en todos cuantos le rodeaban un interés vivísimo. Esta misma nota vibraba en sus opiniones sobre la cosa pública y en sus conversaciones particulares. Elevado en sus pensamientos y apartado de las dimensiones intestinas de nuestros partidos políticos, fija su vista en las grandezas de España, quería á toda costa verla levantarse de nuevo potente y altiva, unida á un pueblo hermano, en mal hora disgregado, evocando la sombra de nuestros héroes de América y de Africa; congregar á su alrededor toda nuestra raza del otro lado del Atlántico, y extender más allá del estrecho de Gibraltar nuestra influencia; y cuando no entregado á estos ideales, veíasele entusiasmado con todas las glorias españolas; amar con pasión los monumentos de nuestras pasadas grandezas, los cuadros y las esculturas de los colosos del arte español; conmoverse al recordar las bellezas de nuestra literatura, ó llenarse de infantil alegría al ver aumentada la valiosa colección de autógrafos que á fuerza de constancia había reunido.

Tal ha sido Alonso y Sanjurjo. Vida tan laboriosa no podía menos de ir minando su existencia. Ya, de algún tiempo antes, iba marcándose en su rostro una decadencia tan visible como prematura, que hacía temer alguna grave alteración en su organismo; á la vuelta de un viaje á Alhama, en el otoño último, la enfermedad que traídramente le iba aniquilando se hizo patente, y los hombres de ciencia, llamados por su atribulada familia, no encontraron recursos para atajar el mal, que lento é implacable avanzaba, y puso fin á sus días el 29 de Diciembre del pasado año.

«Suele ser descanso á los que desta vida parten, dice Fr. Luis de León, no ver las lágrimas y sollozos y la

tristeza afligida de los que bien quieren.» Ese descanso ha tenido Alonso y Sanjurjo al exhalar su último aliento, y no ver arrodillados al pie del lecho mortuario y sumidos en honda pena á sus virtuosas hermanas y á fieles y leales amigos; no oír el triste lloro de los que de él habían recibido con mano pródiga beneficios, y acudían presurosos al saber la triste nueva de su muerte, y no contemplar allí, en el cementerio, el verdadero duelo de los que, apiñados en derredor de la huesa, le daban el último adiós, cuando caía sobre la tumba la pesada losa sepulcral, en la que, con razón sobrada, hubiera podido estamparse como única inscripción: *Aquí yace un hombre honrado y un español amante de su patria.*

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Agosto 1885.)

#### ODA XV DE HORACIO

(*Pastor quum traheret per freta navibus.*)

Ya el pastor fermentido  
 Por el troyano mar conduce á Helena,  
 Cuando Nereo el bramido  
 De los vientos refrena  
 Y así se anuncia lo que el hado ordena:  
 En mal hora, le dice,  
 Llevas á la que el griego con estruendo  
 Te pedirá, infelice,  
 Tus bodas deshaciendo  
 Y de Priamo el reino destruyendo.  
 ¡Qué sudor y quebranto  
 Al caballero y al infante espera!  
 ¡Qué destrucción y llanto  
 Tu conducta altanera  
 A las huestes dardanias acelera!  
 Su carro ya previene  
 Y la egida y el casco Palas fiera;  
 En vano te detiene  
 El femenino aplauso, y la manera  
 De perfumar tu undosa cabellera,

Por Venus protegido;  
En vano evitarás la lanza aguda,  
Huyendo envilecido,  
Ni de Creta la ruda  
Flecha, al profano tálamo sañuda;  
Ni el fragor belicoso  
Y el ímpetu de Ajax, siempre esforzado;  
¿Que al fin ¡ay! tu oloroso  
Adúltero peinado  
En el polvo caerá ensangrentado!  
¿No ves venir de Laertes  
Al hijo, y á Nestor, que tu ruína  
Preparan ya? ¿No adviertes  
Que el hierro ya fulmina  
Del fiero Ténero, rey en Salamina?  
¿No ves, también, prudente,  
En su carro lidiando, á Esteneleo,  
A Merion el valiente  
Y al hijo de Tideo,  
Que vencerte furioso es su deseo?  
¡Y tú, cual temerosa  
Cierva, que al ver el lobo olvida  
La hierba alimentosa,  
De pavor aturdida,  
Así, cobarde, guardarás tu vida!  
¡Ah! ¡no esperabas esto  
Cuando á Helena llevabas descuidado!...  
Algún tiempo, funesto,  
De Troya el fatal hado  
Dilatarán Aquiles enojado  
Y su gente animosa;  
Pero después de guerra destructiva  
Y de ruína espantosa,  
De Troya convulsiva  
Los muros arderán con llama argiva.

EUGENIO ALONSO Y SANJURJO.

## II

### D. FÉLIX SÁNCHEZ CASADO (1)

SEÑORES MIEMBROS DE HONOR.—QUERIDOS CONSOCIOS:

Santa y provechosa costumbre es la que nuestro Reglamento prescribe, al disponer que en las Juntas generales que nuestra humilde Sociedad celebra, alguno de nosotros dirija la palabra á sus compañeros en la piadosa misión que fraternalmente nos reúne, exhortándolos á la práctica de las virtudes cristianas y á la caridad, fin el más especial de nuestro instituto.

Por tal modo, no sólo hemos llegado á formar un cuerpo de doctrina, al par que el más atinado comentario de las reglas que, aconsejadas por una larga experiencia, nos gobiernan, y el guía seguro de nuestra vida y de nuestras acciones, como socios de las Conferencias de San Vicente de Paúl, sino el más acabado y hermoso cuadro de nuestra Sociedad, de los fines exclusivamente religiosos, y de caridad cristiana que nos mueven, y de los provechosos resultados que por la misericordia de Dios alcanzamos con los desvalidos á quienes socorremos.

Tarea larga, superior á mis fuerzas, y que, sobre todo, excedería de los límites que este escrito ha de tener, sería la de apuntar siquiera cuánto y cuán bueno se ha dicho en nuestras reuniones generales. Pero ya que esto no sea

(1) Discurso leído en la Junta general celebrada por las Conferencias de San Vicente de Paúl en Madrid el día 8 de Diciembre de 1896.

posible, no puedo menos de traerlos á la memoria los discursos, tan sencillos en la forma, y en su fondo tan substanciosos y tan llenos de aquella ardiente caridad que San Pablo definía «vínculo de perfección, fin de los Mandamientos y complemento y suma de la Ley,» que en nuestro *Boletín* se guardan, y pronunció nuestro virtuoso y venerable fundador de la Sociedad en España, D. Santiago de Masarnau, aquél cuyo espíritu es la luz que nos guía, y cuyo ejemplo nos marcó el seguro derrotero para cumplir los deberes que nos hemos impuesto como católicos, deseosos de practicar, en la medida de nuestras débiles fuerzas, las obras de misericordia.

Masarnau, ó D. Santiago, como le llamábamos los que tuvimos la inapreciable dicha de conocerle y tratarle, que había sido testigo de los comienzos de las Conferencias; las cuales, nacidas en humilde aposento de una de las torres de Nuestra Señora de París, habían de crecer en breve tiempo de modo providencial y asombroso, traspasar los mares y extender sus beneficios por el mundo, sabía que ellas, como decía uno de sus fundadores, eran «uno de los medios empleados por la Divina Providencia, tanto para socorrer á los pobres, espiritual y materialmente, como para reanimar en todos los tiempos y en todos los lugares el espíritu de religión y de concordia; que el objeto que allí llevaba á aquel corto número de hombres de corazón y de fe era hacer de ellos, y de los que siguieran sus huellas, «una sola familia que caminara de acuerdo á la conquista del cielo por medio de las buenas obras, con la doble bandera de la cruz y de la caridad católica; que el punto de partida de la Sociedad de San Vicente era conservarse en la fe, ejercitarse en la piedad y perfeccionarse por el mutuo ejemplo de la caridad; y que esta virtud, que en Jesucristo era, según la admirable frase de San Vicente de Paúl, *suavidad eterna de los ángeles y de los hombres*; esa unión y confraternidad entre los socios y la prudencia cristiana que á nuestras acciones debe

siempre presidir, eran los principales eslabones para dar solidez á la cadena que forma nuestra Asociación, permitiéndole extenderse sin perder nada de su fuerza.»

De aquí, y de las enseñanzas que recibiera de hombres tan aleccionados en la práctica de la más hermosa de las virtudes, como Lamache, Lallier, Ozanam, Bailly, Gosin y Baudon, que creyese que la humildad, el valor y la confianza en Dios eran las virtudes cuyo concurso y feliz conjunto debían formar la esencia y la base de nuestra querida Sociedad, y los verdaderos tesoros de que habíamos de sacar inmensas riquezas para nuestros pobres y para nosotros mismos. De aquí también que fuera el lema de su vida y de sus actos, como socio, la caridad; pero la caridad en toda su extensión, el alivio de las miserias de alma y cuerpo de la humanidad entera, por amor de Dios, recordando para ello, en uno de sus discursos, aquellas hermosas palabras de Fr. Luis de Granada: «En la mano seca y descarnada que nos tiende el pobre, el hombre carnal nada ve; pero el hombre de fe ve el remedio más apto y más eficaz para curar las heridas de nuestra alma, para calmar la hinchazón de nuestro corazón y los dolores agudos que de esta hinchazón provienen.»

Y he aquí descrita en pocas palabras la misión verdaderamente providencial de nuestra querida Sociedad. Ellas vienen, en suma, á decir, como mejor, y con más acierto que pudiera yo hacerlo, lo ha dicho uno de nuestros más ilustres miembros, que el objeto de nuestra Asociación es hacer el bien en común á los pobres, en proporción á los recursos que la Divina Providencia ha puesto y pueda poner en nuestras manos, y hacérselo á nosotros mismos, en una escala infinitamente mayor, desde el punto de vista espiritual, consagrándonos, sin distinción de edad, de fortuna ni de posición, al alivio de las miserias en que la misma Providencia nos invita á ocuparnos, sin exceptuar ninguna; pero siendo la primera y la más esencial de nuestras obras la *visita á domicilio*.

Para cumplir esta santa y nobilísima misión con que la Misericordia divina ha querido honrarnos y favorecernos, preciso es que nos penetremos bien de los deberes que la misma nos impone; que perseveremos en ella, sin ceder un punto; que nos conservemos solícitos en todo tiempo en asistir á los pobres, con el corazón lleno de afecto hacia ellos, á pesar de las ingraticudes y desvíos que suframos; que tengamos en cuenta que, por mucho que creamos hacer, no es nada en comparación de la inmensa tarea que nos resta; y que, en suma, dediquemos, en la medida de nuestras fuerzas, nuestra inteligencia y nuestra voluntad al alivio de las grandes miserias que nos rodean, despertando, en los corazones adormecidos por el error, el convencimiento de las verdades eternas y de la religión, cuyos divinos consuelos nos son á todos tan necesarios, y en especial á los indigentes.

Todos estos deberes se resumen en la hermosísima palabra caridad; pero no la caridad acomodaticia y falseedada por extraños móviles, ni la que es hija de una vana ostentación, sino tal como la definía San Pablo: la que no se ensoberbece, no es ambiciosa, no busca sus provechos, no se mueve á ira, no piensa mal, no se goza en la iniquidad, sino en la verdad; la que es paciente y benigna, la que todo lo sobrelleva, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta; la caridad, que nunca fenece. Y si nosotros consideramos que esa misma caridad es un tráfico noble en que no puede haber pérdida, y en que la cuenta de las ganancias se ajusta en el cielo; que es una verdad inconcusa para los católicos que todo, absolutamente todo, pasa en este mundo caduco y perecedero, y sólo hay dos cosas que, por encima del tiempo, permanecen y permanecerán siempre sin quebrantarse, que son la verdad de Dios y la caridad; entonces, penetrados de tan hermosas verdades, nuestros esfuerzos darán el provechoso fruto á que aspiramos. Entonces, las visitas que hagamos con aquel espíritu de sencillez, fiel compañero y salvaguardia de la humildad, que tanto

recomendaba San Vicente de Paúl, quien veía en ella «el camino seguro que conduce á la más alta perfección,» irán acompañadas, como os decía aquí mismo un queridísimo consocio cuya muerte lloramos, «de la enseñanza, del buen consejo, de la corrección, del perdón de las injurias, del consuelo de los trabajos y penalidades de la vida, de la paciencia en sufrir las flaquezas de los necesitados, de la oración, en fin, por vivos y difuntos, ejercitando la misericordia que el Angélico Doctor llama con tanta exactitud como belleza *el amor en acción.*» Si así lo hacemos, entonces sí que podremos llamarnos con perfecto derecho Socios de San Vicente de Paúl.

Tal es nuestro código, y tales las reglas á que debemos ajustar nuestra conducta y el bello ideal á que debemos aspirar. Quizá nuestras pasiones, «alma y munición del pecado,» como las definía el Príncipe de los místicos españoles, se opongan en nuestro camino, las dificultades nos arredren, y un vano temor nos sobrecoja y nos impela á retraernos de tan noble empresa. Si así acaeciese, el recuerdo de los que pasaron su vida practicando el bien debe animarnos á seguir adelante, y bien cerca tenéis un elocuente ejemplo de todo cuanto pueden y cuanto hacen una profunda y arraigada fe, una completa confianza en la protección divina y una ardiente caridad, en armonioso consorcio con un corazón puro, una inteligencia elevada y un ánimo esforzado y varonil; que éstas eran las cualidades que brillaban en nuestro inolvidable consocio D. Félix Sánchez Casado, á quien la muerte arrebató no mucho há (el 13 de Octubre último) de entre los que le amábamos, dejando un hueco harto difícil de llenar en nuestra querida Sociedad.

«La humildad nos permite callar nuestros esfuerzos personales en la caridad; pero la justicia nos manda dar á cada cual lo que es debido,» decía el Presidente general Bailly, en una de sus notables circulares; y esa justicia, hoy que no podemos ofender su modestia, me hace hablaros ahora de aquél tan querido como llorado compañero.

Algunos, no muchos ya, por desgracia, de los que me oyen, recordarán lo que Masarnau llamaba la *Colmena*, que no era otra cosa que la Secretaría donde aquél, con exactitud matemática, acudía diariamente á trabajar en los asuntos varios de las Conferencias y activar la propaganda de éstas, siendo al paso el punto de reunión de los consocios de Madrid. Suprimidas á mano airada aquéllas, al modesto cuarto de la calle de Cedaceros, vivienda de Masarnau, fué donde acudieron las abejas, que así llamaba á los que más de cerca y más solícitamente le auxiliaban en su nobilísima empresa. Entre ellos, por no citar más sino algunos de los que ya no existen, descollaban D. Juan Antonio de la Torre, hombre de tan recto juicio como singular prudencia y bien entendida caridad; Antequera, incansable propagador de los buenos libros y celoso de la enseñanza é instrucción de los pobres, y Lafuente, el sabio canonista, cofundador de la Sociedad en España, y alma de cuantas Asociaciones se han creado en la segunda mitad de esta centuria en defensa de los intereses católicos. Al lado de ellos, educábase en aquella hermosa escuela una pléyade de jóvenes, á quien D. Santiago acogía con amoroso empeño: los más, por propio merecimiento; alguno, por la singular benevolencia de aquel anciano respetable. Figuraban, mejor dicho sobresalían, entre ellos, aquel atleta incansable de la caridad, fidelísimo amigo y auxiliar asiduo de la labor de Masarnau, D. Mariano Bosch y Arroyo y Sánchez Casado.

Cómo fué allí este último, lo ignoro de todo punto. Sé tan sólo que, educado en la severa y piadosa escuela de su tío el P. Gabino Sánchez, á quien su virtud y merecimientos hicieron que rigiese por largo tiempo, y en épocas hasta difíciles, la Orden agustiniana, emprendió con fruto la carrera de filosofía y letras, inclinándose algo, y merced á las enseñanzas que allí se daban por algunos maestros, á la filosofía krausista. Poco tiempo duró esto, por dicha suya; pues conociendo á muy luego las ideas

heterodoxas que en su fondo encierra aquélla, renació en su alma la luz, y lo que llama San Pablo el sentido de Dios, é iluminado por los rayos de esta hermosa claridad, se echó de lleno en brazos de la religión, arrojando al fuego un notable trabajo, fruto de su laboriosidad incansable, que había hecho de las explicaciones y doctrinas del que por entonces pasaba por representante de aquella escuela filosófica.

Entonces debió ser cuando se alistara en las Conferencias; cuando trabó con Masarnau una amistad que sólo la muerte pudo romper, y cuando comenzó una vida consagrada por entero á la oración, al trabajo y á la caridad, tomando por lema de ella aquél que D. Santiago tan presente tenía y recordaba haber visto en sus juveniles tiempos en una Asociación alemana: *Ora et labora*.

Ajeno, hasta cierto punto, al fin que aquí nos reúne, con harta pena he de renunciar á mostraros, al menos con la extensión que se merece y yo quisiera, á Sánchez Casado como maestro, como escritor y como hombre de ciencia.

Como profesor, y como profesor ejemplar, con razón se ha dicho de él que dignificaba la enseñanza, y muchos de vosotros habréis visto el solcito afán con que desde la temprana edad de veintiún años, en que empezó á ejercer el profesorado, miraba á sus discípulos, el cariño que les tenía, y cuánto se desvelaba por su instrucción y adelantamiento.

Amante como pocos de la ciencia, ávido de saber y ansioso de comunicar y divulgar los conocimientos que adquiría, veíasele

al claro aparecer del sol dorado,

trabajando en su casa, rodeado de libros y papeletas, y más tarde, y de continuo, en nuestras bibliotecas, regocijándose con infantil alegría cuando descubría el dato

que buscaba, ó hallaba algún hecho desconocido hasta entonces en nuestra historia. Fruto de esa labor incesante fueron sus tratados sobre las diferentes asignaturas que abarca la segunda enseñanza en nuestros Institutos, la *Guía del bachiller* y sus excelentes libros de Geografía é Historia, que, como con acertado criterio ha dicho una persona competente, son verdaderos modelos en su género, por el método rigurosamente didáctico con que están escritos, el cúmulo de datos que encierran y la labor perseverante que suponen, dado que, en cada una de las diversas ediciones de ellos, notábase modificaciones de importancia que demostraban que su autor estaba al tanto del movimiento científico é histórico; ediciones, dicho sea de paso, no ciertamente debidas á influencias más ó menos legítimas, sino al mérito real y positivo de libros que hacen sean buscados con avidez, así en España como en América, por la juventud estudiosa.

Brillante corona de todos sus trabajos literarios hubiese sido, á juzgar por los cuadernos ya impresos y publicados, la *Historia de España* que estaba escribiendo cuando le sorprendió la muerte, llena de sana erudición, enriquecida con multitud de datos y noticias, para cuya adquisición no perdonó medio, asombrando el sinnúmero de papeletas que tenía hechas y coleccionadas para continuar y dar cima á la empresa que había acometido.

Tan asidua labor, tantos y tan relevantes méritos en el magisterio, llevaron el año pasado á nuestro querido consocio al Consejo de Instrucción pública, y la Academia de la Historia le hubiera contado en el número de sus individuos, si sabedor Casado de las indicaciones que para ello habían hecho algunos amigos suyos, concedores de su valer, no se hubiera opuesto tenazmente á ello, contrarrestando los trabajos hechos al efecto, sin que fuerza alguna le hiciese desistir de su resolución, diciendo á cuantos trataban de disuadirle en su empeño: «Es inútil cuanto se haga, porque yo no aceptaría si me eli-

giesen. Yo no tengo ya otros propósitos, ni otros deseos, que los de jubilarme y prepararme para tener una santa y cristiana muerte.»

Pero si como maestro y como escritor ganó merecida fama, á pesar de su humildad y su modestia, más valer tenía aún para nosotros; porque el que conociera á fondo á Sánchez Casado, sabía que, ante todo y sobre todo, era socio de las Conferencias de San Vicente de Paúl, que en ellas tenía puesto siempre su pensamiento, y á ellas dedicaba cuantos momentos de su vida le dejaban libres sus deberes de católico ferviente, de padre amantísimo y de celoso maestro y cultivador de las letras.

Así le vemos, en la época en que nuestra Sociedad estaba suprimida y sus miembros dispersos, ser asiduo compañero de aquel anciano respetable, que sólo en la visita y socorro de un número de pobres que asombra encontraba consuelo á la inmensa pena que afligía su corazón, y con tan santa resignación llevó, al ver destruída de un golpe la obra á que se había consagrado por entero. Así, más tarde, cuando vientos más bonancibles corrieron para nuestra amada Sociedad y se restableció ésta, nuestro querido compañero fué auxiliar solícito é incansable de Masarnau en la ardua tarea de restablecer las Conferencias por toda España y restañar las heridas que en ellas habían inferido los pasados tiempos. Así le hemos visto, como Vicepresidente del Consejo Superior, ser la tradición viva de todas las prácticas y opiniones de nuestro primer Presidente, y tener su voz la autoridad que dan un gran conocimiento de los negocios, unido á una suma discreción y una bien entendida prudencia. Así, en fin, hemos podido admirarle, al contemplar que aún le sobaban alientos para dirigir las publicaciones de nuestra Sociedad, y fundar, al propio tiempo, las Conferencias de Nuestra Señora de las Mercedes, de San Antonio, de San Fernando, de la Virgen del Puerto y del Niño Jesús, en los suburbios de Madrid, allí donde la mayor miseria, la inmoralidad más repugnante y la más crasa igno-

rancia de todo principio religioso tienen su asiento; presidir dichas Conferencias y vigilarlas después, siendo modesto y silencioso caudillo de una falanje de hombres de buena voluntad, para que dieran los provechosos frutos que él mismo, ocultando su personalidad, os revelaba en el discurso leído en nuestra Junta general de Marzo del año pasado, y en el que se muestra tan caritativo y tan amante de los pobres como madrileño de pura raza.

Para conseguir esos frutos, para que los socios que en tan hermosa empresa se alistaban secundaran sus esfuerzos, Sánchez Casado predicaba aún más con el ejemplo que con la palabra. Penetrado de las cualidades que debe tener el visitador del pobre, y que tan magistralmente están escritas en aquel libro de oro, tan profundo en su fondo como bellísimo en su forma que nos dedicó Concepción Arenal, llevó á la práctica, en su trato con los indigentes, aquella dulzura, aquella firmeza tan necesaria en algunos casos, aquella exactitud, aquella circunspección, aquel celo que la ilustre escritora que acabo de nombrar definía «entusiasmo del bien, imaginación de la virtud y fanatismo de la caridad;» aquella perseverancia que sólo es dada al que tiene muy arraigada la misma caridad en su corazón, y aquella humildad que nos enseñó el Divino Maestro, «expresión de un amor sin límites, que ninguna injusticia extingue y ningún odio altera,» que, como antes he dicho, tanto recomendaba San Vicente de Paúl.

Varios ejemplos pudiera citar á los que no conocieron de cerca á Sánchez Casado, para probarles que así, y no de otro modo, practicaba él la hermosa virtud, que es nuestra enseña; pero enfrena mis deseos el temor de alargar este escrito más de lo que es menester. Con todo, no puedo resistir á la tentación de apuntar, siquiera sea someramente, que por una indiscreción de nuestro amado consocio supo un respetabilísimo Prelado que aquél invertía en limosnas el 25 por 100 de los productos de su

escasa fortuna y la venta de sus libros, llevando su humildad hasta el punto de no dejar rastro alguno entre sus papeles de lo que invertía en obras caritativas; que en las colectas depositaba su óbolo en pesetas, á fin de ocultar aún más lo que daba; que, por largo tiempo, la viuda de un compañero suyo, que ciertamente no le había dado muestras de cordialidad, antes al contrario, estuvo recibiendo un socorro enviado por él, sin saber, la infeliz, la mano generosa que la auxiliaba en su precaria existencia; y que, en alguna ocasión, siendo tratado áspera y desabridamente por una pobre, no sólo llevó con santa paciencia los denuestos que la misma le prodigaba, sino que al día siguiente fué á verla, y la entregó un semanario de bonos, diciéndola: «Así se vengán los socios de San Vicente de Paúl;» con lo cual la socorrida cambió desde aquel momento su modo de ser, que á la verdad, según parece, no podía presentarse como dechado de perfección.

Y parecido caso al que acabo de referir, fué el que, según cuenta un amigo suyo, le acaeció en otra ocasión. Paseaba un día en compañía de su hija y de unas amigas de ésta por los alrededores de Madrid: distraídos, se alejaron demasiado de la población, encontrándose, sin saber cómo, en una de esas barriadas infectas que, en algunos puntos de su extrarradio, aún se conservan para mengua nuestra. Allí vió, no sin sobresalto, la parte femenil de los paseantes, que los que habitaban las casuchas, gente, por cierto, que no tiene fama de pecar de cortés ni de muy exacta cumplidora del séptimo mandamiento, se mofaban de ellas y de su acompañante. Y éste, lejos de poner los pies en polvorosa, y estorbando lo hicieran las que con él iban, se acercó á los burladores, les habló con cariño, se enteró de sus necesidades físicas y morales, y poco tiempo después... tomó cruel venganza del susto recibido, fundando en aquella barriada una Conferencia que, merced á su celo, no tardó en extender por toda ella su acción benéfica.

Así caminaba nuestro querido consocio por el sendero de la vida, cuando repentina é inesperada dolencia le postró en el lecho á principios del verano. Creyósele algún tiempo después repuesto, ó poco menos, de ella, cuando nuevos y alarmantes síntomas hicieron reunir en torno suyo á los hombres de la ciencia, los cuales fueron de parecer que era precisa la amputación de aquel brazo cuya mano tantos beneficios derramó y tantas lágrimas había enjugado. El enfermo, á quien en sana salud se le había oído más de una vez: «las tribulaciones que Dios me envía, las recibo, baja la cabeza, y digo *fiat voluntas tua*,» oyó con ánimo sereno y tranquilo la sentencia, diciendo: «Bueno: escribiré con la mano izquierda.» Y es que un hombre como el de que os hablo, en quien la religión era la ley suprema de su conducta, las penas y los padecimientos los recibía según años há se escribió de una persona piadosa, como dispuestos por la amorosa Providencia de Dios, y los miraba como favores y regalos de su amor, mensajeros de la gloria que espera al cristiano después de la muerte; vientos que, cuanto soplan con más violencia, tanto le acercan más á prisa al puerto de seguridad y bienaventuranza; cuando no como prueba á que esa misma Providencia somete al cristiano para acrisolar más su virtud, como oportunísimamente lo recordó un hombre ilustre, gloria de nuestro Parlamento, al estampar, en una de las listas puestas á la puerta de la casa del enfermo, aquellas palabras del libro de Tobías: *Et quia acceptus eras Deo, necesse fuit ut tentatio probaret te*. Y porque eras acepto á los ojos de Dios, fué necesario que la tentación ó aflicción te probase (1).

Preparóse, pues, á la operación, haciendo confesión general en la iglesia de Jesús y recibiendo el Pan de los Angeles, diciendo en el momento crítico al cirujano que, rodeado de sus ayudantes, se preparaba: *Ave Cesar!*

(1) *l. Tobiae*, cap. XII, v. 13.

*Morituri te salutant!* Triste pronóstico éste, como en un sentido artículo escribió por entonces un compañero y admirador suyo, de aquel noble corazón cristiano que, sin que nadie lo esperara, había de cumplirse pocos días después. Terminada la operación, el enfermo, harto más tranquilo que los que le rodeaban, rezó devotamente el *Te Deum*, y aun tuvo ánimos para levantar el abatido espíritu de un amigo del alma, que me oye, diciéndole: «Para que vean los militares que también los paisanos sabemos sufrir con serenidad los contratiempos.»

Las esperanzas que todos concibieran en aquel momento, bien pronto, por desgracia, cayeron por tierra. Después de breves días, en que las más gratas ilusiones sucedieron á los más crueles desengaños, la triste realidad vino á demostrar que el mal que había querido atajarse con la operación, había invadido todo el organismo del enfermo, y éste, después de recibir devotamente todos los Sacramentos que la Iglesia tiene para el último trance y los consuelos de la religión para los moribundos, en brazos de su amante hijo, y rodeado de fieles amigos, entregó el alma á Dios con la muerte de los justos, con resignación cristiana y con tranquila conformidad en la voluntad divina, después de sesenta años de una vida caritativa y ejemplar.

Tal era el consocio cuya pérdida lamentamos; y el dolor que sentimos al consignarlo, tiene que ser tan duradero y profundo como grande era su mérito, apreciado hoy más aún, que le hemos perdido, que cuando nos auxiliaba en nuestras tareas y oíamos sus sabios y prudentes consejos. Sánchez Casado, que, como he dicho, había aprendido de Masarnau á amar la oración y el trabajo, viendo en ellos «los dos remos de la barquilla en que estamos navegando durante esta vida mortal, y con los que únicamente podemos dirigirla al puerto seguro de la bienaventuranza eterna,» oró y trabajó toda su vida para ejemplo, enseñanza y edificación nuestra. En él, como de su modelo dijo un dignísimo consocio nues-

tro cuyo nombre os he citado en este escrito, se aunaron una grande humildad á una gran severidad de carácter, la mortificación á un espíritu jovial, la más sólida piedad á una laboriosidad constante, y una gran libertad de espíritu en consorcio con una grande austeridad de vida.

Al contemplar su cadáver, el venerable Arzobispo de Zaragoza, unido con los vínculos de la sangre y del más entrañable afecto con su querido Félix, y que había abandonado precipitadamente aquella Archidiócesis para recoger su último suspiro, exclamó con las lágrimas en los ojos: «No le he visto cometer una acción fea, ni proferir una palabra poco correcta.» Y nosotros, al considerar una vida tan cristiana, tan hermosa y tan llena de merecimientos, abrigamos la dulce esperanza de que en nuestro ejemplar consocio se habrán cumplido ya aquellas consoladoras palabras, que él mismo hizo esculpir en el sepulcro de Masarnau: *Beatus qui intelligit super egenum et pauperem: in die mala liberabit eum Dominus*. Bienaventurado aquél que piensa en el necesitado y el pobre: el Señor le libraré en el día aciago. (Psalm. XL, v. 2.)

FIN DEL TOMO TERCERO Y ÚLTIMO

## ÍNDICE ALFABÉTICO DE LA OBRA

---

### A

- Abruñedo (Sr.)—I, 219.  
 Aceña (Srta.)—I, 329.  
 Adalid (Marcial del).—I, 347.  
*Africana (La)*.—I, 97.  
 Aguado (Antonio).—II, 556, 557.  
*Aida*.—I, 87, 97, 98, 93-109, 284, 288.  
 Alard (Sr.)—II, 138.  
 Albéniz (Isaac).—II, 153, 284, 285, 468, 469.  
 Alonso (Juan).—II, 467.  
 Alonso y Sanjurjo (Eugenio).—III, 499-510.  
 Alonso *el Sabio*.—I, 15, 17.  
 Allegri (Gregorio).—II, 22-27.  
*Amantes de Teruel (Los)*.—II, 455-463.  
*Amico Fritz (L')*.—III, 259-263.  
*Angeles (Los)*.—I, 254-263.  
*Anillo de los Nibelungen*.—I, 478.  
 Aramburo (Sr.)—I, 340, 341.

Arkel (Sra.)—II, 567; III, 181.

Arnao (Antonio).—II, 484-492.

*Aroldo*.—I, 97.

Arriaga (Emiliano).—II, 254-255, 447.

Arrieta (Emilio).—I, 273-279, 493-500.

Arteaga (P. Esteban).—III, 419-481.

Artot.—I, 36.

Audran (Edmundo).—I, 432-434.

### B

Bach (Sebastián).—I, 161, 437.

Baillot.—II, 255.

Bains (Abate).—I, 14, 16, 94.

Balaguer (Victor).—III, 345.

Baldelli (Sr.)—II, 318, 382; III, 251.

*Ballo in Maschera*.—I, 97, 211.

- Barbiere di Siviglia* (II).—I, 302-307; 468; III, 246.
- Barbieri (Francisco Asenjo).—II, 117-128, 196, 406-407, 495-503, 529, 530, 591-615; III, 110, 192-202, 226, 485.
- Baresi (Francisco).—I, 93.
- Barrera (Enrique).—I, 63.
- Bassi (La).—I, 21.
- Battistini (Sr.).—II, 205, 637.
- Beethoven.—I, 43, 49, 195, 202, 235, 258, 326-380, 377-379, 398-399, 403-413; II, 61, 144, 145, 151, 281, 282, 215, 445, 446, 521, 522, 536-537, 538-540, 560; III, 21-27, 141, 173-181, 300, 341, 450.
- Bellincioni (Gemma).—III, 15.
- Bellini (Gentile).—I, 90, 91, 94, 124, 179, 293; II, 94-99, 128-133, 257-262, 430-441; III, 36-42, 250.
- Beltrami (Sr.).—II, 207.
- Bendazzi (Sra.).—II, 483.
- Bengochea (Srta.).—I, 438.
- Beriot (Carlos Augusto).—I, 35, 36, 267.
- Berlioz (Héctor).—I, 53, 55, 224, 470, 490; II, 61, 67-68, 145, 432; III, 94, 215, 216, 378.
- Bernau Galignani (Sra.).—I, 340, 357.
- Bizet (Jorge).—II, 69, 323-327, 328-336, 473-483.
- Blaze de Bury.—I, 295, 350, 417, 425-426; II, 310.
- Boccherini (Luis).—I, 189.
- Boccolini.—I, 28, 143.
- Böhmer.—I, 36.
- Boito (Arrigo).—I, 458-469; II, 6-7; III, 367.
- Bondini (Sra.).—II, 304.
- Bordas (Sr.).—III, 95.
- Bottesini (Sr.).—II, 71-72; III, 367.
- Brahms (Johannes).—II, 252-254, 525; III, 51, 183-185, 357-365.
- Bretón (Tomás).—II, 78; 450, 453, 463, 587-590; III, 112-124, 217-218, 271-279.
- Breuning (Esteban de).—III, 176.
- Bruja* (La).—II, 337-349.
- Bufaleti (Sr.).—II, 590-591.
- Buque Fantasma* (El).—I, 474; III, 319-326.

## C

- Calderazzi (Sra.).—II, 207.
- Calvé (Emma).—III, 268-270.
- Cammarano (Salvador).—I, 142.
- Cantiga XIV* (*Paráfrasis de la*).—I, 17.

- Canto gregoriano*.—II, 493-514; III, 97-111.  
 Cantos y bailes populares en España.—II, 394-402, 616-621.  
 Capdepón (Mariano).—I, 373.  
*Carmen*.—II, 323-327, 328-336.  
 Casissimi.—I, 79.  
 Castil Blaze.—I, 55.  
*Cavalleria rusticana*.—III, 1-18, 74-76.  
 Celestini (Sr.)—I, 338.  
*César de Bazán*.—I, 248.  
 Cimarosa (Domingo).—I, 35.  
 Collin (Augusto).—I, 256.  
 Comes (Juan Bautista).—II, 403-414.  
 Conti (Sra.)—II, 92.  
 Coussemaker.—I, 15, 17.  
*Crepúsculo de los Dioses (El)*.—III, 285.  
*Cristo Sull' monte Olliveto*.—I, 254-263.  
*Crociato (Il)*.—I, 281, 282.  
*Curro Vargas*.—III, 392-400.

CH

- Chapí (Ruperto).—I, 261, 278, 343-348; II, 337-349; III, 264-268, 362, 392-400.  
 Charpentier (Marcos Antonio).—III, 221.

- Cherubini (Luis Carlos Salvador).—I, 254.  
 Chevalier (Srta. Luisa).—II, 427, 428; III, 28.  
 Chopin (Federico Francisco).—I, 162, 290, 332; II, 13, 145, 282, 524, 525, 302, 303.  
 Chueca (Federico).—II, 232.

D

- D'Anghezi.—I, 244.  
*Danze macabre*.—I, 289.  
 Darclée (Hericlée).—III, 373.  
 David (Feliciano).—I, 254.  
*Danzas escandinavas*.—III, 95.  
 De Lucía (Sr.)—II, 382, 441.  
 De-Maessen.—I, 25.  
 Derivis.—I, 23.  
 Delahaye.—I, 331.  
 Delavigne (Germán).—II, 87.  
 Delibes (Leo).—I, 266; II, 415-429.  
 De Marchi (Sr.)—III, 123, 373.  
*Deserto (Il)*.—I, 254-262.  
 Deschamps (E.)—I, 22.  
*Diablo las carga (El)*.—II, 321.  
*Diluvio (El)*.—I, 289.  
*Dolores (La)*.—III, 271-279.

- Domingo (Adelina).—III, 385-391.  
*Dominó azul (El)*.—I, 275.  
*Don Carlos*.—I, 972, 285.  
 Donizzetti (Cayetano).—I, 52, 95, 102, 116, 142, 212, 298-302, 418-420; II, 90, 133-137, 158, 203, 266-277, 433; III, 251.  
*Don Juan*.—I, 126-138; II, 299-309.  
*Donna Juanita*.—I, 421-422.  
*Doña Juana la Loca*.—II, 562-568.  
 Dorus-Gras (La).—I, 23.  
*Duca d'Alba (El)*.—II, 266-277.  
 Duponchel.—I, 22.  
 Duprez.—I, 300-301; II, 159.  
 Dvorak (Sr.).—II, 523-524.
- E**
- Echegaray (José).—III, 30.  
*Edgar*.—III, 78-85.  
*Egmout*.—I, 326-330.  
*Elisire d'amore*.—III, 251.  
*Enlèvement au serail (L')*.—I, 129.  
*Ernani*.—I, 95.  
 Eslava (Hilarión).—I, 4-19, 58, 61, 164-177, 200-203; II, 42, 43, 54, 185-200, 405-411, 470-472, 532-534; III, 313-318.
- Espino (Casimiro).—III, 379.  
 Espí Ulrich (José).—I, 267; II, 287-298.  
*Estrella del Norte (La)*.—II, 376-383, 639-643.  
 Estremera (José).—I, 497.  
 Eximeno (Antonio).—III, 429, 440, 462, 463, 479.  
*Etienne Marcel*.—I, 289.  
*Eva*.—I, 248.
- F**
- Fabri (Srta.).—II, 207.  
 Falcón (La).—I, 23.  
 Faure.—I, 28.  
*Fausto*.—I, 221-228, 323; III, 168-169.  
*Favorita (La)*.—I, 212-220, 221.  
 Feijóo (P.).—I, 78-80; III, 480.  
 Fernández Arbós (Enrique).—I, 183; II, 537.  
 Fernández Caballero (Manuel).—I, 118-125, 509.  
 Fernández Grajal (Manuel).—I, 63.  
 Fernández Grajal (Tomás).—I, 63.  
*Fernando el Emplazado (Don)*.—I, 57-74.  
 Fetis (Francisco José).—I, 37, 42, 45, 84, 93, 309; II, 360, 385.  
*Fidelio*.—III, 173-181.

*Filemón y Baucis*.—I, 487.  
*Flauto magico (II)*.—I, 426.  
*Flecheux (La)*.—I, 23.  
 Fons (Srta.)—II, 19; III, 252.  
*Forza del Destino (La)*.—I, 97, 339 341.  
*Freyschütz (Der)*.—I, 47-56.

**G**

Gabbi (Sra.)—II, 580.  
 Gallego (Nicasio).—I, 8, 9.  
 Galli.—I, 21.  
 García (Manuel).—I, 36.  
 Gárgano (Sra.)—II, 161.  
*Garin*.—III, 112, 124.  
 Garulli.—III, 335.  
 Gayarre (Julián).—I, 181, 208, 324; II, 127, 137, 157, 231, 261, 481, 529-535.  
 Gaztambide (Joaquín).—II, 321.  
 Gazulli (Srta.)—II, 237.  
*Gemma di Vergy*.—I, 507.  
 Gevaert (J. A.)—I, 36, 80.  
 Giannini (Sr.)—I, 421.  
*Gioconda (La)*.—II, 5-14, 110-201, 206-207.  
 Giovanni (Sra.)—I, 324.  
 Giudice (Srta.)—III, 123.  
*Giulietta e Romeo*.—II, 94-99.  
 Giulini (Mario).—I, 142.  
 Glinka (Miguel).—I, 74; II, 397.

III

Gluck (Cristóbal).—I, 49, 317; II, 546-553; III, 397, 435-437, 461.  
 Godard (Benjamín).—II, -425; III, 188.  
 Goldmark (Carlos).—II, 234-245, 279-280.  
 Gottschal (Luis Moreau).—I, 55.  
 Gomis (José Melchor).—II, 350-375.  
 Goula (Juan).—I, 287.  
 Gounod (Carlos).—I, 116, 123, 224, 266, 323, 331, 438-439, 461, 487-488; II, 32-40, 56, 278-279; III, 164-172.  
*Grand Tante*.—I, 248.  
 Grieg (Sr.)—II, 424; III, 185-187, 222-223.  
 Guelbenzu (Juan María).—II, 13, 138-147, 208, 285, 286.  
 Guerra (María Luisa).—II, 591-593; III, 76.  
 Guerrini (Srta.)—III, 373.  
*Guillermo Tell*.—I, 334-339, 444-445; II, 176-184, 201-210; III, 63-70.  
 Guzmán (Juan Bautista).—II, 407-409.

**H**

Habeneck.—I, 135.  
 Hændel (Jorge Federico).—I, 202.

Halevy (Luis).—I, 23; II, 327.

*Hamlet*.—I, 349-358; II, 98-100; III, 310.

Hartzenbusch (Juan Eugenio).—I, 276.

Haydn (Miguel).—I, 35, 38, 43, 45, 49; II, 27-31, 145, 149, 444-445; III, 140.

*Heliadora ó el amor enamorado*.—I, 273-279.

Hernando (Rafael).—III, 617-619.

*Hero y Leandro*.—III, 366-374.

*Hidalguillo de Ronda (El)*.—I, 110-117, 144.

Hoffman.—I, 236.

Horacio.—III, 509.

*Hugonotes (Los)*.—I, 20-29, 204-211, 385-392, 415-418, 482-484.

## I

Inzenga (José).—II, 394-402, 616-621; III, 62.

*Irene de Otranto*.—III, 30-34.

Isidoro (San).—I, 15.

## J

*Jesús de Nazareth*.—I, 438-439.

Jiménez (Mateo).—II, 187.

Joachim (Jorge).—I, 39, 41.

Jouy.—II, 177.

## K

Kalcher.—I, 49,

Kalkbrennez.—I, 134.

Kashman.—I, 209, 227, 244, 287, 324; II, 100.

*Keiser-March*.—I, 265.

Kupfer (Sra. Milla).—II, 114, 137, 207.

## L

*Lakmé*.—II, 415-429.

Lassen.—I, 39, 40, 41.

Laub.—I, 41.

Ledesma (Nicolás).—I, 59; II, 41-58.

Lemens.—I, 37.

Leoncavallo (R.).—III, 125-136.

Lestán.—I, 29; II, 223; III, 28.

Levasseur.—I, 23.

*Linda de Chamounix*.—II, 133-137.

Liszt (Francisco).—I, 39, 42; II, 111.

Litvine (Sra.).—III, 126-127.

Lobo (Alfonso).—II, 121.

*Loco de la guardilla (El)*.—I, 118.

*Lohengrin*.—I, 101, 315-325, 480; II, 105, 107-116; III, 247.

*Lombardi (I)*.—I, 95.

Lorente (Andrés).—II, 124.

- Lucia di Lammermoor*.—I, 298-302, 418-420; II, 157-167.  
*Lucrecia*.—II, 135, 137.  
*Luisa Miller*.—I, 96; II, 262-263.
- LL**
- Llanos (Antonio).—I, 342-343.
- M**
- Mackenzie.—III, 221.  
*Maestros cantores de Nuremberg*.—I, 477; III, 89-93, 148-153, 154-163.  
 Maini.—I, 209.  
 Malats (Joaquín).—III, 341-343.  
 Mancinelli (Sr.).—II, 203, 207, 244, 263, 265, 317, 318, 382, 429, 567, 637; III, 83, 93, 366-374.  
*Manon Lescaut*.—III, 253-259.  
*Maria Magdalena*.—I, 248.  
 Malibrán (Srta.).—III, 65.  
 Manrique de Lara.—II, 590; III, 218-220.  
 Mantilla (Srta.).—I, 25.  
 Manvielle Fodor (Sra.).—II, 427.  
*Marcha de los Peregrinos*.—III, 378.  
 Marconi (Sr.).—III, 127.  
 Mario.—I, 27, 508.  
 Marqués (Miguel).—I, 278, 396, 495; II, 15-21, 281, 467, 468.  
 Martín y Solar (Valentín).—I, 136.  
 Marx (Mme.).—II, 282-283.  
 Masarnau (Santiago).—I, 440-457; II, 140, 141, 178, 179, 354, 355.  
 Mascagni (Pietro).—III, 1-18, 133-135, 259-263.  
*Mascota (La)*.—I, 432-433.  
 Massanet (Srta.).—II, 552.  
 Massenet.—I, 243, 248, 395, 396; III, 253-259.  
 Massini.—I, 385-392, 417, 427-428; II, 19-20; III, 251.  
 Massol.—I, 23.  
 Matei.—I, 94.  
*Me fistófeles*.—I, 458-469.  
 Mendelssohn (Moisés).—I, 38, 43, 162, 192, 194, 237, 390, 396, 489; II, 27, 63, 78-82, 144, 152, 446, 540; III, 142.  
 Menotti (Sr.).—II, 483; III, 252.  
 Mercadante.—II, 135-136.  
 Meyerbeer (Jacobo).—I, 20-29, 39, 48, 90, 91, 97, 205, 215, 219, 224, 280-283, 309, 327, 335, 385-392, 415-418, 482-484; II, 62-63, 86-93, 227-231, 322, 376-383, 641-643.

- Mierzwinski (Ladislaw).— I, 338, 339.
- Mignon*.—I, 221-228; III, 309.
- Mirecki.—II, 165, 223, 254-256, 428; III, 28, 190, 383.
- Miserere*.—I, 96; II, 22-27.
- Mitridates*.—I, 369-376.
- Monasterio (Jesús).—I, 30-46, 183, 188, 196, 231, 399-402; II, 144, 152, 196, 247, 317, 444-452, 520; III, 28, 146, 164, 190, 203-213, 386-390, 401-412, 492-495.
- Montigny (Sra.)—I, 332.
- Montresor.—I, 21.
- Morales (Cristóbal de).—I, 14, 16, 79; II, 119, 123.
- Morelli (Sra.)—II, 552.
- Morphy (Conde de).—II, 71.
- Moscheles.—I, 186; II, 219.
- Mosenthal.—II, 235.
- Moszkowski.—III, 378.
- Motín de Aranjuez (El)*.—II, 467, 468.
- Mozart.—I, 34-35, 42, 43, 45, 84, 126, 131, 135, 233; II, 61, 145, 149, 299-309, 310-319, 445; III, 54-59, 140, 450.
- Muck (Dr.)—III, 341-343.
- Mugnone (Sr.)—III, 246-247.
- Mujer y Reina*.—III, 264-268.
- Musard*.—I, 96.
- Música clásica*.—I, 278.
- Música de Piano*.—III, 296-303.
- Musica di camera*.—II, 536-545.
- Música religiosa*.—III, 288-295.
- N**
- Nabuco (Il)*.—I, 95.
- Nasarre (Pablo).—III, 479.
- Navarrini.—III, 181.
- Navarro (Luis).—II, 77; III, 482-491.
- Nevada (Emma).—II, 427, 428, 440.
- Nilsson (Sra.)—I, 225, 425, 426.
- Norma*.—I, 94.
- Nourrit.—I, 22, 23, 141; II, 180, 267; III, 67.
- Novena sinfonia (La)*.—I, 403-413.
- Novia vendida (La)*.—III, 378.
- Nueve de la noche (Las)*.—I, 118-125, 144.
- O**
- Oberto, Conte di San Bonifacio*.—I, 94.
- Offenbach (Jacobo).—II, 329.
- Olleta (Domingo).—II, 542-545.

*Orfeo*.—II, 546-553.  
*Otello*.—II, 622-638; III,  
 63-70, 248-249.  
*Oxilia* (Sr.).—II, 207.

P

*Pacini* (E.).—I, 55.  
*Pacini* (Srta.).—II, 557,  
 558.  
*Paccini* (Sr.).—III, 84.  
*Paganini*.—II, 68-69.  
*Pagliacci* (I).—III, 124-136.  
*Paisiello*.—I, 35, 202.  
*Palacio* (Manuel del).—II,  
 322.  
*Palestrina*.—I, 79, 368.  
*Pandolfini*.—I, 357; II, 183.  
*Parsifal*.—I, 479; III, 224-  
 225, 286.  
*Pasqua* (Sr.).—I, 244, 286,  
 324; II, 99, 115, 207, 231.  
*Patti* (Adelina).—I, 291-  
 297, 305-307; II, 168-  
 175, 384-393.  
*Patti* (Salvador).—II, 169.  
*Pedrell* (Felipe).—III, 345-  
 356, 396.  
*Pepoli* (Conde).—II, 132,  
 133, 259; III, 36, 37.  
*Pérez*.—I, 244; II, 115; III,  
 28.  
*Pérez* (Bibiana).—II, 205,  
 472.  
*Pérez Echevarría* (Francisco).—I, 110.

*Pérez* (Juan Ginés).—II,  
 408.  
*Pergolesse*.—I, 202, 368;  
 III, 457.  
*Pescador de perlas* (El).—II,  
 473-483.  
*Petit*.—I, 26, 214, 244.  
*Pinilla* (Sr.).—II, 199.  
*Pirineos* (Los).—III, 345-  
 356.  
*Pisaroni* (La).—I, 21.  
*Planté* (Francisco).—I, 435-  
 439.  
*Planté* (Luis).—I, 160.  
*Ponchielli* (Amílcar).—II,  
 5-14, 206.  
*Ponte* (Lorenzo da).—I,  
 129-130; II, 300, 301, 302.  
*Popper*.—I, 429-430.  
*Power* (Teobaldo).—II, 64-  
 65.  
*Pozzoni*.—I, 143, 155.  
*Prieto* (Julián).—I, 166; II,  
 188.  
*Profeta* (El).—II, 227-231,  
 224; III, 71-74.  
*Puccini* (Edgardo).—III,  
 78-85.  
*Puritanos* (Los).—I, 178-  
 182; II, 129-133, 257-  
 262; III, 35-42.

R

*Raff*.—II, 250-252.  
*Ramos Carrión* (Miguel).—  
 II, 339.

- Ramos Pareja (Bartolomé). 285, 302-307, 334-339,  
359-368, 444, 445, 502-  
506, 158; II, 176-184,  
180-181, 201-203, 257,  
262, 356, 357, 383, 429-  
432; III, 35, 69, 246, 249-  
Rotta.—I, 26.  
Rubinstein (Antonio).—I,  
308-314, 331; II, 165,  
254, 397, 447, 426; III,  
237-244.  
Rubio (Sr.)—II, 538.  
Ruiz de Espadero (Nicolás).  
—II, 643-647.
- S**
- Saco del Valle (Sr.)—III,  
116-217.  
Saint-Saens (Camilo).—I,  
288, 290; II, 447, 448;  
III, 52, 145, 327-336.  
Saldoni (Baltasar).—II,  
515-519.  
Salinas.—I, 15.  
Salvador (Srta.)—III, 335.  
Sánchez Allú (Sr.)—II, 449,  
450.  
Sánchez Casado (Félix).—  
III, 511-524.  
San Franco de Sena.—I, 492-  
500.  
San Rafael de Luyanó (Con-  
de de).—II, 75-76.  
Sansón y Dalila.—III, 327-  
336.  
Sarasate (Pablo).—I, 332-
- Ramos Pareja (Bartolomé).  
—I, 15.  
*Recluta (El)*.—II, 287.  
*Redención*.—II, 32-40.  
*Re di Lahore (Il)*.—I, 240-  
245, 246-253.  
*Reina de Sabá (La)*.—II,  
234-245.  
*Reloj de Lucerna (El)*.—II,  
15-21.  
Reszké (Valentina).—I,  
208, 217, 218, 262, 375,  
386.  
Retes (Francisco Luis de).  
—I, 110.  
*Rienzi*.—I, 148-156, 473.  
*Rigoletto*.—I, 89, 96, 107.  
Rimsk-Korsakow.—III,  
281.  
Rivas (Duque de).—I, 339.  
Rivera (Beato Juan de).—  
II, 408.  
*Roberto el Diablo*.—I, 22,  
212-220, 280-283; II, 86-  
93.  
Robledo (Melchor).—II,  
120-121.  
Roderi (Sr.)—I, 338.  
Roeder.—I, 331.  
Romani.—I, 119; II, 436.  
*Romería de Ploermel (La)*.—  
II, 322.  
Romero (Antonio).—II,  
201-210.  
Ronconi (Sr.)—II, 554, 556.  
Rossini (Joaquín).—I, 18,  
21, 23, 92, 95, 194, 226,

- 333; II, 168-175, 283-284; III, 287.
- Sass (María).—I, 24.
- Säuer (Emilio).—I, 500-501.
- Sauret.—I, 429-430.
- Scalchi-Lolli.—I, 208.
- Schubert (Franz).—I, 378-382; II, 214-219, 280, 446, 447, 559; III, 357-365.
- Schumann (Roberto).—I, 39, 197, 378, 396-397, 398; II, 163, 217, 219-223, 252, 447, 448; III, 47-51, 142-143, 189, 301-302.
- Scribe (Eugenio).—I, 22, 205; II, 87, 642.
- Scudier (León).—II, 427.
- Scudo.—I, 89, 96, 295, 300; II, 172.
- Selva.—I, 26.
- Sembrich (Marcela).—I, 419-420, 424, 427; II, 639, 640.
- Semíramis*.—I, 502-506.
- Serda.—I, 23.
- Sevenata (La)*.—I, 343, 348; II, 337.
- Serrano (Emilio).—I, 369-376, 562-568; III, 30-34.
- Siete Palabras (Las)*.—II, 27-31.
- Sigfrido*.—III, 224.
- Silvestri (Sr.)—II, 207.
- Simón Bocanegra*.—I, 90, 97.
- Simonetti.—III, 278.
- Smetana.—III, 378.
- Sogno di Regno*.—I, 94.
- Sonnambula*.—I, 119, 210; II, 430-441; III, 250.
- Spaak.—I, 155.
- Spoehr.—II, 280-281.
- Spontini.—I, 53.
- Stabat Mater*.—I, 359-368.
- Stahl (Sra.)—II, 567.
- Stagno (Sr.)—I, 26, 27, 92, 142, 287, 306; II, 115, 137; III, 16.
- Sterbini.—I, 303.
- Strakosh (Mauricio).—I, 293-294.
- Strauss (Ricardo).—III, 379-383.
- Stiffelio*.—I, 96.
- Sociedad de Conciertos.—I, 1, 263-272 (1880), 288-290 (1880), 326-333 (1881), 393-402 (1882), 403-413, 490-491 (1883); II, 59-65 (1884), 77-85 (1885), 278-286 (1887), 316, 317, 582-593 (1890); III, 86-96 (1892), 280-287 (1895), 337-344 (1897), 375-384 (1898).
- Sociedad de Cuartetos.—I, 187-199 (1879), 229-239 (1880), 377-384 (1882); II, 148-167 (1886), 211-223, 246-256 (1887), 308-319 (1887), 442-452 (1889), 520-528 (1889),

- 558-561 (1890); III, 19-29 (1891), 43-54 (1891), 55-59, 137-147 (1893), 182-191 (1894), 214-221 (1894), 407.
- Sontag (Enriqueta).—II, 170.
- Suite d'orchestre*.—I, 289.
- Suppé (Francisco).—I, 421-422.
- Svendsen.—II, 71, 247-250, 425, 448-449; III, 339.

## T

- Tafalla (Fr. Pedro).—II, 125, 126.
- Talazac (Sr.)—II, 428.
- Tamagno (Francesco).—II, 182, 204, 635; III, 63-70, 83.
- Tamberlick (Enrique).—I, 27, 141, 155, 182, 244.
- Tancredo*.—I, 280.
- Tannhäuser*.—I, 475; II, 569-581; III, 148-149.
- Teodorini (Sra.)—I, 416-417, 427, 506
- Tetrazzini (Sra.)—II, 635; III, 34, 83, 123.
- Thomas (Ambrosio).—I, 224, 349-358; II, 98-100; III, 305-312.
- Tiberini (Sr.)—III, 68.
- Tierral*—I, 342-343.
- Torresella.—I, 208, 219, 338.

- Tragó (José).—II, 74-75, 153, 165, 223, 254-256, 521, 536-545, 590; III, 95, 146, 190, 296-303.
- Traviata (La)*.—I, 97; II, 262.
- Tristán é Isolda*.—I, 477; III, 282-285.
- Trovador (El)*.—I, 89, 96.
- Tschaikowsky.—III, 187, 339-341.

## U

- Uetam.—I, 287, 357; II, 91-92, 137, 161, 183, 205, 382, 429, 441.
- Unión Artístico Musical*.—I, 488-492; II, 66-76 (1884).
- Uriarte (P. Eustoquio).—II, 494, 506-514; III, 96-111, 182-191.
- Urrutia.—II, 223.

## V

- Valero.—I, 219; II, 463.
- Valhiria*.—III, 285.
- Vallejos (Sr.)—II, 428.
- Vázquez (Mariano).—I, 411, 491; II, 78; III, 227-236, 243.
- Verger.—I, 209, 214.
- Verdi (J.)—I, 87-109, 94, 95, 96, 97, 146, 179, 231, 284-288, 339-341, 483-

- 486; II, 622-638; III, 63-70, 248-249.  
 Veron (Dr.)—I, 22, 216.  
 Viardot.—I, 288.  
 Victoria (Tomás Luis).—I, 16, 81; II, 122, 123.  
 Vidal.—I, 227, 375.  
*Vísperas Sicilianas*.—I, 90, 97.  
 Vitali.—I, 180, 357.  
 Vogler (Abate).—I, 47, 74, 215.

## W

- Wagner (Ricardo).—I, 39, 90, 137, 237, 265, 315-325, 470-481, 483-484; II, 91, 103-116, 162, 203, 432, 568-581, 584-

- 586; III, 86-89, 148-163, 154-163, 223-225, 247, 248, 282, 283, 319-326, 380-384, 348, 458, 459.  
 Wartel.—I, 23.  
 Weber (Carlos María).—I, 48-56, 150, 195, 215, 236, 280-281, 285; II, 144; III, 144.

## Y

- Yuste (Sr.)—III, 191.

## Z

- Zapata (Marcos).—II, 16.  
 Zingarelli (Sr.)—II, 432.  
 Zubiaurre (Valentín).—I, 57-74



## INDICE DEL TOMO TERCERO

	Páginas.
CXVII.— <i>Cavalleria rusticana</i> , ópera de Mascagni....	5
CXVIII.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1891).....	19
CXIX.— <i>Irene de Otranto</i> , ópera de Serrano.....	30
CXX.— <i>Los Puritanos</i> .....	35
CXXI.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1891) (segundo artículo).....	43
CXXII.—La Sociedad de Cuartetos y el Centenario de Mozart.—La Exposición de Música de Viena.—In- zenga.....	55
CXXIII.—Tamagno en el <i>Otello</i> , de Verdi, y en <i>Gui-</i> <i>llermo Tell</i> .....	63
CXXIV.— <i>Il Profeta</i> .— <i>Cavalleria rusticana</i> .—La pia- nista María Luisa Guerra.....	71
CXXV.— <i>Edgar</i> , ópera de Puccini.....	78
CXXVI.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1892).....	86
CXXVII.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1892) (segundo artículo).....	91
CXXVIII.—El <i>Tratado de Canto gregoriano</i> , del Pro- fesor Eustoquio de Uriarte.....	97
CXXIX.— <i>Garín</i> , ópera de Bretón.....	112
CXXX.— <i>I Pagliacci</i> , ópera de Leoncavallo.....	125
CXXXI.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1893).....	137
CXXXII.— <i>Los Maestros Cantores de Nuremberg</i> , ópe- ra de Wagner.....	148
CXXXIII.— <i>Los Maestros Cantores de Nuremberg</i> , ópera de Wagner (segundo artículo).....	154

	Páginas.
CXXXIV.—Gounod.....	164
CXXXV.— <i>Fidelio</i> , ópera de Beethoven.....	173
CXXXVI.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1894).....	182
CXXXVII.—Barbieri.....	192
CXXXVIII.—Monasterio.....	203
CXXXIX.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1894).....	214
CXL.—D. Mariano Vázquez.....	227
CXLI.—Rubinstein.....	237
CXLII.—Las óperas cantadas en el Teatro Real.....	245
CXLIII.— <i>Manon Lescaut</i> , de Massenet.— <i>L' Amico Fritz</i> , de Mascagni.....	253
CXLIV.— <i>Mujer y Reina</i> , zarzuela de Chapí.....	264
CXLV.— <i>La Dolores</i> , ópera de Bretón.....	271
CXLVI.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1895).....	280
CXLVII.—La música religiosa en la Catedral de Ma- drid.....	288
CXLVIII.—Sesiones de música de piano por D. José Tragó.....	296
CXLIX.—Ambrosio Thomas.....	305
CL.—El sepulcro de Eslava.....	313
CLI.— <i>El Buque fantasma</i> , ópera de Wagner.....	319
CLII.— <i>Sansón y Dalila</i> , ópera de Saint-Saens.....	327
CLIII.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1897).....	337
CLIV.—El Prólogo de la Trilogía <i>Los Pirineos</i> , de Pe- drell.....	345
CLV.—Schubert y Joannes Brahms.....	357
CLVI.— <i>Hero y Leandro</i> , ópera de Mancinelli.....	366
CLVII.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1898).....	375
CLVIII.—La violinista Domingo.....	385
CLIX.— <i>Curro Vargas</i> , zarzuela de Chapí.....	392
CLX.—Jesús de Monasterio.....	401

## DISCURSOS ACADÉMICOS

	Páginas.
I.—Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	415
II.—Discurso de contestación al del Sr. D. Luis Navarro.....	482
III.—Discurso necrológico de Monasterio.....	492

## APÉNDICES

I.—El Excmo. Sr. D. Eugenio Alonso Sanjurjo.....	499
II.—D. Félix Sánchez Casado.....	511
ÍNDICE alfabético de la obra.....	525

---











MARQUES DE SAN JUAN DE PIEDRAS ALBAS

BIBLIOTECA

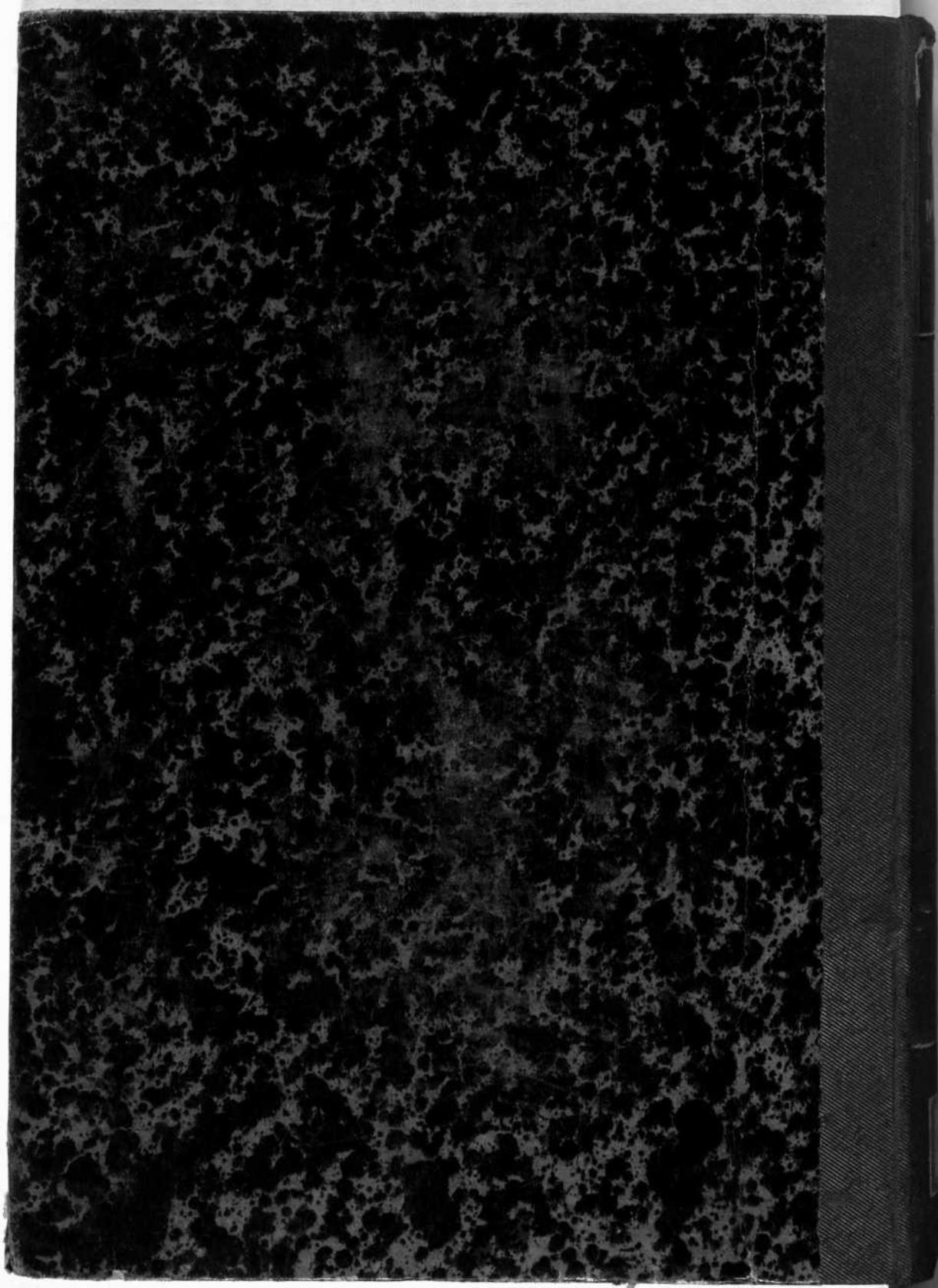
Pesetas.

Número.. 447 | Precio de la obra.....

Estante... 51 | Precio de adquisición .....

Tabla .... 8 | Valoración actual .....

Número de tomos.. .....



CRITICA  
MUSICAL

33

