

CAPITULO CVIII

LA MÚSICA EN EL SIGLO XIX

Antecedentes. — Invasión de la ópera italiana. — *Farinelli*. — Vicente Martín Soler. — Manuel García. — El himno de Riego. — Real Conservatorio de María Cristina. — Piermarini. — Rossini en Madrid. — El *Stabat*. — Fernando Sors. — José Melchor Gomis. — Ramón Carnicer. — Su pleito con Safont. — Tomás Genovés. — Baltasar Saldoni. — Liceo artístico y literario. — Manuela Oreiro Lema. — Hilarión Eslava. — Francisco Gómez. — Ignacio Ovejero. — Joaquín Espín y Guillén. — Música italiana con letra española. — Vicente Cuyás. — Antonio Rovira. — Eduardo Domínguez Gironella. — Carlos Grassi. — Juan Sariols. — Nicolás Manent. — Francisco Porcell. — Juan Crisóstomo de Arriaga. — La zarzuela. — Rafael Hernando. — Cristóbal Oudrid. — Joaquín Gaztambide. — Francisco Asenjo Barbieri. — Emilio Arrieta. — Mariano Soriano Fuertes. — José Inzenga. — Francisco Salas. — Jesús de Monasterio. — Miguel Marqués. — Manuel Fernández Caballero. — Francisco Arderius y los bufos. — José Rogel. — Rafael Aceves. — Manuel Sanz. — La zarzuela en Barcelona. — Mariano Obiols. — Valentin Zubiaurre. — José Juan Santisteban. — Ruperto Chapí. — Felipe Pedrell. — Joaquín Taboada Steger. — Antonio Llanos. — Tomás Bretón. — Tomás Hernández Grajal. — Isaac Albéniz. — Enrique Morera. — Otros maestros y compositores.

La aspiración musical predominante durante el siglo XIX en España ha sido la creación de un arte genuinamente nacional que substituyese al italiano, que desde luego nos deslumbró é invadió.

Francia y Alemania consiguieron relativamente pronto ese mismo ideal.

No lo hemos logrado todavía nosotros, acaso porque nos hemos propuesto más que estudiar las fuentes naturales del arte en nuestro País, substituir simplemente el arte ajeno imitándolo. Así se ha compuesto por nuestros músicos algunas óperas que tenían de españolas sólo el haber sido escritas en tierra de España y por maestros españoles; pero italianas por su escuela y su factura.

Abandonados en cambio á nosotros mismos, á nuestra propia inspiración, logramos dar vida á un género genuinamente español, que no es *ópera* precisamente, tal como se ha dado en entender esta palabra, pero que no deja de tener valor y de haber inspirado muy justificadas alabanzas.

En una obra publicada en 1774 (*Eximeno en su Origen de la Música*) se lee:

«Los extranjerios echan de menos en el teatro español el melodrama, ya trágico, ya cómico; pero los españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante á la razón, al buen gusto y á la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan, sí, y con pasión, de la música en el teatro, pero no sacrifican

el gusto á esta pasión; tienen piezas pequeñas en música que sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en música que llaman *zarzuelas*, en las cuales se declaman las escenas y solamente se canta la parte que exige música, esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia á los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano, se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc., conciliando así el placer del oído con la instrucción del entendimiento.»

Nos bastará ahora para componer una nota sobre música en el siglo XIX dejarnos guiar por el laborioso Antonio Peña y Goñi que, con el calificativo de *Apuntes históricos*, publicó su libro *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, obra que completan algunos trabajos posteriores de crítica musical, que también hemos examinado.

Desde principios del siglo XVIII pesa sobre nosotros la influencia de la música italiana.

Llegó la ópera italiana á su apogeo en España bajo el reinado de Felipe V, que hizo su privado del célebre Carlo Broschi, conocido en la historia del canto por *Farinelli*.

«Farinelli tuvo la envidiable suerte, dice Goñi, de dejar recuerdos gratisimos que la historia evoca aún en lisonjeras frases, haciendo justicia á su recto proceder como favorito y palaciego, pero el vigoroso impulso que imprimió al arte de su patria en aquellas circunstancias, traspasó todos los límites, é hizo á los cortesanos de aquella Corte corrompida, aduladores insensatos de la ópera italiana, que ya desde entonces no encontró obstáculos y ahogó por completo nuestra enteca nacionalidad musical.»

Por iniciativa de Farinelli se instaló definitivamente en el coliseo del Buen Retiro, en 1739, la ópera italiana con un esplendor que conservó hasta mediados de 1776, ya caído el privado, que se retiró á Italia en 1759 por orden de Carlos III.

Duró, además, en el teatro de los Caños del Peral la ópera hasta 1810.

Las circunstancias políticas é intrigas palaciegas del reinado de Carlos IV lo hicieron, como afirma Soriano Fuertes en su *Historia de la música española*, nulo para el fomento de las ciencias y las artes.

«Al cautiverio de Fernando VII, legitimo sucesor al trono de España por la abdicación de su augusto padre, la guerra de la *Independencia*, el intruso poder de José Bonaparte y el luto y consternación de tantas familias que perdieron con



Mariano Soriano Fuertes.

sus fortunas á sus padres, esposas, hijos ó hermanos, acabaron con los restos de la vida artística y literaria, que aunque sin la lozanía y esplendor de otras épocas, veníase sosteniendo desde el reinado de Felipe V.

Nuestros poetas y literatos, envueltos en los bandos políticos, viéronse encarcelados ó expatriados, y nuestros maestros compositores escasamente retribuidos por el estado en que se hallaba el arte músico español por los años de 1814, pues si bien en algunos teatros aún se veían algunas nuevas producciones líricas, éstas llevaban en sí el sello del desconsuelo que en el corazón de sus creadores se albergaba, y raquíticas nacían para morir como nacieron.»

Y, sin embargo, durante aquel período, precisamente fué de notar la prohibición inserta en el apéndice del Reglamento de teatros, aprobado en 6 de Marzo de 1807, de «representar, cantar, ni baylar (en los teatros de España) piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, ó naturalizados en estos reinos, así como está mandado en Real orden de 28 de Diciembre de 1799.»

Desde Noviembre de 1800 hasta Enero de 1808, cuantas óperas se representaron en el teatro de los Caños del Peral, se cantaron con letra española y por artistas españoles.

El primer nombre de compositor español que nos sale al encuentro en la historia musical del siglo XIX, es el de Vicente Martín y Soler, que Italia popularizó con el de Martini y el apodo de *lo Spagnuolo*.

Fué Martín un maestro español que honró su patria fuera de España.

Nació Vicente Martín en Valencia el 2 de Mayo de 1754.

Desempeñó Martín Soler de joven la plaza de organista de Alicante, trasladándose luego á Madrid, donde trabó amistad con un cantante italiano, para el que escribió algunas piezas vocales.

Aconsejado por el cantante, dejó España y se trasladó á Italia. En Florencia consiguió ver puesta en escena su primera ópera durante el carnaval de 1781. Titulábase la obra de Martín *Ifigenia in Aulide*. Compuso luego varios bailes para diversos teatros italianos, y al año siguiente estrenó en Lucca una nueva ópera, titulada *Astartea*.

Escribió en 1783 para Turín *L'Accorta camariera*, ópera bufa, y para Roma la *Ipermestra*, que se estrenó en 1784. Compuso también por entonces *La capriciosa corretta*.

Trasladóse, ya famoso por sus obras, á Viena en 1785, y fué allí muy bien acogido.

Consiguió allí un libreto bufo, titulado *Il bárbero di buen cuore*, y púsole inmediatamente música. La nueva ópera, libro del abate da Ponte, se estrenó con buen éxito. En el teatro de Feydeau, de París, se la representó el 22 de Febrero de 1791.

Otra ópera bufa, titulada *Una cosa rara*, escribieron y estrenaron en Viena da Ponte y Martín en 1786. Traducida al francés, representóse esta obra en París en 1791 en el teatro Feydeau (2 de Noviembre). En el teatro italiano fué representada el 30 de Diciembre de 1803.

Una cosa rara constituyó un verdadero acontecimiento teatral.

El mismo lisonjero éxito alcanzó la ópera de los mismos Ponte y Martín, *L'arbore di Diana*.

Martín llegó á ser el niño mimado de la corte de Austria.

Mozart le distinguió tanto, que llegó, según Fetis, á intercalar un *aria* de Martín en el segundo acto de *Don Juan*.

«Cuando la obra maestra de Mozart se representó en Viena, dice Goñi, el maestro añadió á la partitura cuatro piezas nuevas, el *aria* de Leporello en el acto segundo: *¡ah, pietà signori miei!*, el dúo de Leporello y Zerlina: *Per queste tue manine*, el *aria* de D.^a Eivira: *Mi tradi quell'alma ingrata*, y el *aria* de D. Octavio: *Della sua pace*. ¿Es alguna de esas tres *arias* la que Mozart intercaló en su ópera, tomándola de *Una cosa rara*? Los biógrafos de Mozart, que han juzgado *in extenso* su inmortal partitura, no mencionan para nada el nombre de Martín. Sería curioso averiguar lo que puede haber en este asunto.»

En 1778, y por iniciativa de la Emperatriz de Rusia, Catalina II, se trasladó Martín á San Petersburgo y se encargó de la dirección de la Ópera.

Escribió allí, ó allí dió á conocer, entre otras composiciones, *Gli sposi in contrasto*, y una cantata titulada *Il sogno*.

Apagóse en Rusia la buena estrella de Martín, que acabó por dedicarse á dar lecciones para poder vivir. Murió en San Petersburgo el 30 de Enero (calendario ruso) de 1806 (correspondiente al 11 de Febrero de nuestro almanaque).

La fama de Martín llegó, naturalmente, á España, y con ella sus obras, como lo demuestran los siguientes hechos que registra Saldoni en su obra *Las efemérides de músicos españoles*:

«El día 23 de Septiembre de 1789 se estrenó en el teatro de los Caños del Peral, de Madrid, la ópera famosa (así dice el anuncio) bufa, nueva, intitulada *La cosa rara*, del célebre maestro español D. Vicente Martín. En la segunda representación hubo 9,441 reales de entrada (de la primera no lo dice), cantidad que no producían en aquel entonces las óperas más afamadas de los primeros maestros extranjeros.

El día 4 de Noviembre de 1789, en celebridad de los días del rey, se estrenó en el citado teatro de los Caños del Peral la ópera italiana, nueva, *El árbol de Diana*, del mismo Martín. La entrada fué de 8,223 reales. El jueves, día 25 de Julio de 1799, se cantó por la compañía italiana en el expresado teatro de los Caños, la ópera bufa titulada *La isla del placer*, música del propio Martín. Esta ópera se repitió bastantes noches, lo cual prueba que gustaría mucho. De esta ópera, *La isla del placer*, no nos da noticia ningún historiador músico, pues nos habla de su título nuestro amigo el Sr. D. Manuel Juan Diana, en la Memoria histórico-crítica del teatro Real de Madrid, que publicó en esta capital en 1850, pág. 42, que sin duda vió citada dicha ópera en los mismos documentos que nosotros teníamos examinados anteriormente.»

Compositor de mérito y constante creador de una escuela de que han salido

notabilísimos artistas, fué Manuel García, nacido en Sevilla el 22 de Enero de 1775. Empezó sus primeros estudios musicales bajo la dirección del maestro de capilla de aquella catedral, don Antonio Ripa.

Asegura uno de sus biógrafos, que contando apenas diez y siete años, en 1792, y «siendo ventajosamente conocido como cantor, compositor y director de orquesta», hizo su primera salida en el teatro de Cádiz, cantando una *tonadilla* en que figuraban algunas piezas de su composición.

Desde Marzo de 1799 hasta el carnaval de 1800 cantó en los Caños del Peral, de Madrid, y pasó luego á Málaga, donde escribió una ópera titulada *El preso*, que obtuvo buena acogida.

Volvió en 1803 á Madrid donde, organizadas dos compañías, una de verso y otra de canto en los Caños del Peral, García compuso, de 1803 á mediados de 1806, las preciosas operetas siguientes: *El reloj de madera*, *Quien porfia mucho alcanza*, *El criado fingido*, *El Farfalla*, *El tío y la tía*, *El cautiverio aparente*, *El hablador*, *Los ripios del Maestro Adán*, *Florinda* y *El poeta calculista*.

«Agréguese al encanto natural de aquellas melodías, lo acabado de la ejecución, encargada al talento excepcional del autor mismo, y se tendrá idea del éxito inusitado que alcanzaron las canciones de García, y de la fama grandísima que no tardó en rodear su nombre.» (1)

A principios de 1807 marchó García á París, donde debutó con la *Griselda*, de Paer, en la noche del 11 de Febrero de 1808.

Recorrió luego García Italia, Inglaterra, los Estados Unidos de América y Méjico. Volvió siempre á París, donde mantuvo cordiales relaciones con el gran Rossini, en cuyo *Barbero de Sevilla* creó el papel de Almaviva.

Creador de una escuela de canto, contó entre sus discípulos á la Malibran, la Viardot, la Meric-Lalande y Nourrit. Compuso más de veinte óperas y diez y seis operetas españolas.

Murió en París el 2 de Junio de 1832, á los cincuenta y siete años de edad.

Los sucesos ocurridos en España desde 1807 á 1812, cerraron á la ópera los teatros de la Cruz y del Príncipe. No ocurrió así en el de los Caños del Peral, que continuó abierto durante esos luctuosos años. Pocos días después de las trágicas escenas del 2 de Mayo de 1808, el 24, se representó en ese último teatro una ópera seria, titulada *Talisba*. Diez funciones de ópera se dieron ese año en el teatro de los Caños, que en Julio de 1810 fué cerrado por orden superior y en el mes de Abril de 1818 arrasado. Amenazaba ruina desde mucho tiempo antes.

Cerrado el viejo teatro, donde la Todi y la Bandi fueron pretexto de los dos partidos, organizados y dirigidos por las Duquesas de Osuna y de Alba, apoderóse la ópera italiana de los de la Cruz y del Príncipe. (2)

(1) Peña y Goñi. — La ópera española.

(2) Es curioso detalle de la composición que según el *Apéndice al Reglamento de Teatros*, aprobado en 6 de Marzo de 1807, tenían las orquestas de la Cruz y el Príncipe:

La de la Cruz tenía cuatro violines primeros, cuatro segundos, tres violas, un violón, dos contrabajos, dos oboes, un clarinete, un fagot y dos trompas.

Período de atonía siguió siendo para el teatro todo el que abarca la guerra de independencia hasta la aparición de Rossini, que produjo una verdadera revolución en el nuestro como en todos los pueblos.

Mesonero Romanos (El curioso parlante) dice en sus *Escenas matritenses* (La filarmonía):

« El ajuste de las señoras Moreno y de otros artistas españoles para los teatros de Madrid, vino á ofrecer la posibilidad del espectáculo lírico, y aun de la ópera Rossiniana, siendo *La Italiana en Argel* la primera de éstas que oyó el público madrileño en la noche del domingo, 29 de Septiembre de 1816, con motivo del augusto enlace de nuestro soberano con la reina doña María Isabel. El entusiasmo inesplicable que aquella brillante producción causó en esta capital, fué un anuncio de los gratos momentos que el público matritense podía esperarse del autor del *Barbero de Sevilla*; mas por entonces, hubo de contentarse con algunas óperas de otros maestros, porque la escasez de la compañía lírica no permitía funciones de gran desempeño. »

Representóse en el teatro de la Cruz, el 18 de Octubre de 1818, y el 14 de Noviembre de 1819 en el del Príncipe la ópera bufa en dos actos, letra de Romani, música de Rossini, *Il turco in Italia*.

Hubo en 1820 de ceder un tanto la ópera al predominio de los himnos patrióticos y populares, que inspiró el levantamiento de Riego en Cabezas de San Juan.

He aquí la curiosa historia del himno de Riego, relatada por el insigne Mesonero Romanos:

« La música con que se cantó primeramente este famoso himno (cuya letra había compuesto D. Evaristo San Miguel) no es la que después ha sido generalmente conocida y aceptada como himno nacional. Aquélla, que está en compás de 2|4, es mucho más marcial y propia, y pudo ser compuesta (según noticias de mi amigo el señor Saldoni) por un oficial del ejército de la Isla, llamado Miranda. La del que prevaleció, y es la única conocida hoy, está en compás de 6|8, y no es otra cosa que una contradanza que el peritísimo filarmónico coronel de Guardias Walonas, D. José María de Reart y Copons, había compuesto hallándose prisionero en Francia en el depósito de... donde creo que Riego estaba prisionero también. Esta noticia, que varias veces oímos de boca del mismo Reart, nuestro común amigo, el señor Saldoni y yo, es de una exactitud incontestable, atendida la modestia y hasta el retraimiento de dicho caballero, el cual, cuando vino á Madrid, no volvía en sí (son sus palabras) de la sorpresa que le causó el ver convertido *su juguete* en himno nacional. — Ambas músicas, la de Miranda y la de Reart,

La del Príncipe constaba de cuatro violines primeros, cinco segundos (uno de ellos con la obligación de tocar los timbales), dos violas, un violón, dos contrabajos, dos oboes, dos flautas, un clarinete segundo y fagot segundo y dos trompas.

En dicho *Apéndice* hay un artículo que textualmente dice:

« Capitulo VIII.—Art. 1.º Los compositores de música tendrán obligación de componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas. »

fueron cantadas por el mismo Riego y sus ayudantes en el teatro la noche que llegaron á Madrid, con la letra conocida de D. Evaristo San Miguel, que dice:

Soldados, la patria
Nos llama á la lid;
Juremos por ella
Vencer ó morir; etc.

Surge, sin embargo, una duda, y es la de saber cuál de los dos himnos fué el primitivo entonado por la columna de Riego. Si el de Miranda, como es de presumir por su aire marcial, ¿cómo es que el mismo Riego cantó en el teatro el de Reart, y que luego fué adoptado por las bandas de música y la sanción popular? » (1)

Siguieron al *Himno de Riego* en el favor del público una composición dedicada al ejército libertador, escrita por el director de orquesta don Esteban Moreno, y un *Himno á la libertad*, original de don Ramón Carnicer.

Agreguemos á todo ello el célebre *Trágala* y el *Lairon* y queda terminada la historia musical de 1820.

Conseguida, en 1821, por el ayuntamiento de Madrid, entonces á un tiempo empresa teatral, la derogación del Decreto que prohibía cantar las óperas en otro idioma que el castellano, el italianismo prosperó de nuevo y ya definitivamente.

Hasta mediados de 1822 actuó en la Corte la compañía italiana, en que hacían las delicias del público Adelaida Sala y la Dalmassi-Naldi.

Formóse en 1824 una compañía de ópera de cantantes españoles, que se sostuvo hasta principios de 1826, en cuyo mes de Junio una compañía italiana, dirigida por Mercadante, aseguró al extranjero el más completo triunfo.

El entusiasmo por el arte italiano llegó á su colmo.

«Al concluirse el año cómico de 1831, dice Mesonero Romanos, con la despedida de la señora Adelaida Tossi, faltó poco para que los partidos encontrados de *tossistas* y *lalandistas* (2) consiguiesen sembrar una eterna discordia en nuestra sociedad madrileña.»

En una carta dirigida por don Dionisio Chaulié al historiador de la Opera española, don Antonio Peña y Goñi, se describe así el furor de la época por lo italiano:

«Desde un principio se agolpó al despacho del teatro de la Cruz, escogido para las óperas por la mayor extensión de su escenario, gran multitud de gente solicitando comprar billetes, y la confusión creció á tal punto, que se hizo necesario establecer turno riguroso, mantenido por dos filas de soldados, entre las cuales había que pasar antes de acercarse al ventanillo. Bueno es advertir que entonces no existía más agente de orden público que la fuerza militar en todo su aparato.

Pero como la demanda era superior á la oferta, resultaba escasez en el mer-

(1) *Memorias de un setentón.*

(2) De *Meric-Lalande.*

cado, y de ahí que los consumidores discurriesen anticiparse en términos de pasar la noche en la calle, esperando las diez de la mañana en que, lo mismo que ahora, se abría la suspirada portezuela para anunciar que los billetes se habían concluido. *Nihil novum sub solem.*

Quedaba, como ahora también, el recurso de los revendedores; mas las condiciones y organización de estos industriales variaba bastante en perjuicio del público, como siempre que se procede desconociendo un principio económico.

La reventa de billetes estaba prohibida bajo severas penas, y eran de ver las cacerías, persecuciones y atropellos de los mandatarios del señor corregidor y sus tenientes contra los infractores á quienes seguían los aficionados en sus aventuras y buscaban en sus guaridas, con notable riesgo á veces de aparecer cómplices, y siempre á costa de mayor desembolso cuanto más arreciaba la prohibición.

Mas todo lo compensaba el placer de ocupar un asiento y aplaudir á la *prima donna* favorita, ó al tenor apreciado, que los había tan buenos como Galli, Maggioroti, Montrésor y Pacini. Gran cuidado necesitaban los prudentes para emitir sus juicios, pues los verdaderos *amatores* no admitían la duda, y si á Rossini se le consideraba sin tacha, allí estaban los partidarios de Mercadante para dar un mentis á los otros, con riesgo de provocar un lance serio, con mayor razón si en la contienda mediaba el nombre de la *diva* predilecta.

Ya hemos hablado de la influencia que hasta en las costumbres y modas ejercían los cantantes. Se averiguaba cómo vivían, sus horas de comer, los manjares de que más gustaban, y se hacía alarde de vivir como ellos.

Entonces fué cuando lograron boga las levitas á lo Montrésor, de color verde bronce, forro de seda blanca, ancho cuello de terciopelo que avanzaba sobre la cerviz á manera de capilla y con mullidas entretelas de estopa en pecho y cintura.

La representación de la *Semiramis* dió nacimiento al color de sombra de Nino. Con la ópera *Il Crociato*, se pusieron en uso unos pañuelos de seda para el bolsillo, tamaños como un cobertor de cama regular y atravesados por cruces en todas direcciones; y desde el estreno del *Sitio de Corinto*, se conoce el tinte que lleva el nombre de aquella ciudad.

Voy á concluir relatando un hecho quizá nunca repetido. Se representaba el *Moisés*, y en verdad que grande debió ser la cólera del señor contra los egipcios del tiempo de los Faraques, si cantaban como aquella noche los coros del teatro de la Cruz. El público comenzó á dar señales de impaciencia que aumentaron con no recuerdo qué notas en falso del Sr. Maggioroti, que, montado en cólera, avanzó al proscenio y puesto en faz con los espectadores, gritó con voz entera: *Tutti cammelli!*

No lo cantó por gracia, pues desde allí dió con su cuerpo en la cárcel, de la que salió en breve, gracias á buenos mediadores, á explicaciones satisfactorias y á una fuerte multa que tuvo que satisfacer.!

Tales fueron los comienzos y desarrollo de la ópera en la capital de España, al

compás, en mayor parte, de una guerra civil encarnizada, que no fué bastante á neutralizar los instintos filarmónicos de los madrileños.»

A la cuarta esposa de Fernando VII, la Princesa de Nápoles, María Cristina, se debió la creación con su mismo nombre del *Real Conservatorio de Música*.

Por Real Orden de 15 de Julio de 1830 se dispuso que el *Real Conservatorio de Música de María Cristina* constara de un director y maestro de canto con 30,000 reales anuales de sueldo, nombrándose para tal cargo al tenor napolitano Francisco Piermarini; un administrador con 12,000 rs., don Francisco Minguella de Morales; un rector espiritual con 3.500 rs., don Robustiano Yucta; un maestro de composición con 20,000 rs., don Ramón Carnicer; un maestro de piano y acompañamiento con 20,000 rs., don Pedro Albéniz; un maestro de violín y viola con 20,000 rs., don Pedro Escudero; un maestro de solfeo, con 8,000, rs., don Marcelino Castilla; un maestro de violoncelo, con 7,000 rs., don Francisco Brunetti; un maestro de contrabajo, con 4,800 rs., don José Venancio López; un maestro de flauta, octavín y clarinete, con 6,000 rs., don Magín Jardín; un maestro de oboe y corno inglés, con 4,800 rs., don José Alvarez; un maestro de fagot, con 4,000 reales, don Manuel Silvestre; un maestro de trombón, con 4,000 rs., don Francisco Fuentes; un maestro de trompa, con 6,000 rs., don José de Juan; un maestro de arpa, con 8,000 rs.; un maestro de lengua española y secretario del director, con 8,000 rs.; un maestro de lengua italiana, con 6,000 rs., don Manuel Pieri, y un maestro de baile, con 4,500 rs., don Andrés Belussi.

Para el departamento de alumnas se nombró directora con 10,000 rs., á la esposa del director, Clélia Piermarini; subdirectora, con 3,000 rs., á doña María Teresa Lafont, y ayudanta con 2,000 rs., á doña Susana Porta.

Los sirvientes del Conservatorio y sus dotaciones, eran como sigue: un copista con 4,500 rs., un ujier con 1,920, un portero con 4,000, dos asistentes á 1,200 reales cada uno, dos asistentes á 960 rs., un guarda-ropa con 1,440, un cocinero con mil novecientos veinte, y dos ayudantes de cocina á 1,440 rs. cada uno.

La asignación anual para médico se fijó en 4,000 rs., la de cirujano dentista en 1,500, y la de lavandera y aguador en 3,600 rs.

Agregados á los gastos anteriores el alquiler del edificio, calculado en 40,000 reales, la manutención y equipo de las plazas gratuitas y manutención de sirvientes, que importaba próximamente 156,000 rs., y la compra de muebles, pianos y otros instrumentos y gastos extraordinarios que en el primer año se presupuestaron en 177,600 rs., las partidas reunidas arrojaban un total general de 600,000 reales, cuyas dos terceras partes correspondían á gastos, y lo restante á sueldos y salarios.

Comentando el nombramiento de director del Conservatorio, dice Soriano Fuertes:

«Por la época de la fundación del Conservatorio de Madrid, eran directores de los de París y Nápoles, los célebres maestros compositores Cherubini y Zingarelli; se hallaban en la Corte de España los celebrados Mercadante, hoy director

del Conservatorio de Nápoles, Carnicer y otros; en París y Londres se encontraban García, Gomis y Rodríguez Ledesma; en las provincias de España distinguidos maestros; y sin embargo, fué nombrado director del Real Conservatorio de María Cristina don Francisco Piermarini, que de tenor de la compañía de ópera italiana de Barcelona, pasó en igual clase á la del teatro del Príncipe de Madrid.

Esta elección, que no puso en muy buen lugar al magisterio del arte en general, ni el buen nombre de los maestros españoles en particular, no dió tampoco los resultados que debían esperarse, puesto que no llenaron el grandioso pensamiento de su fundación.

Cantante italiano Piermarini, y sin los conocimientos necesarios para el plan y desarrollo de un establecimiento, llamado á ser el mentor y protector del profesorado y de la música española, como lo eran los de Francia, para la francesa; los de Italia, para la italiana; y los de Alemania, para la alemana; ni la historia de nuestra música fué enseñada, ni las bellezas de nuestras melodías se expusieron, ni el mérito de nuestros grandes maestros se manifestó, ni la superioridad de nuestra lengua para el canto se hizo patente; ni se hizo comprender á los discípulos la importancia de crear el drama lírico español para gloria de la nación, buen nombre del Conservatorio que lo encumbraba y desarrollaba bajo bases sólidas y estables, y brillante porvenir del profesorado y de los genios españoles. Se imitó, y no con el mayor acierto, los establecimientos italianos; la lengua elegida para enseñar el canto era la italiana; la mayor parte de las obras que se tocaban y cantaban lo eran también, como italianos eran casi todos los maestros y grandes hombres en el arte, que se les hacían conocer á los discípulos.»



Rossini.

Inauguróse solemnemente el Conservatorio el día 2 de Abril de 1831, con asistencia de los Reyes y sus ministros.

Dueña y señora la música italiana de nuestro País, en nada favoreció la labor del Conservatorio la música nacional.

Muerto Fernando VII, redujeron las Cortes á 205,000 reales anuales la consignación para el Conservatorio y, entre otros gastos, suprimieron el que producían los alumnos internos.

Piermarini fué separado de la dirección.

Verdadero acontecimiento á registrar es el de la visita de Rossini á Madrid.

Llegó el ídolo musical de la época á Madrid durante el Carnaval de 1831. Venía á visitar á su cuñada, la señora Colbrand, esposa del maestro español Joaquín Espin y Guillen.

Fué Rossini recibido, más que con entusiasmo, con delirio, tal era la admiración que inspiraba. Para corresponder á los agasajos de la alta sociedad madrileña, escribió aquí una composición que dedicó á la Reina y tituló *La Passeggiata*.

Del viaje de Rossini á Madrid fué consecuencia una de las páginas musicales más hermosas del insigne maestro.

Nos referimos al célebre *Stabat Mater*.

Cuenta así su historia Alexis Acevedo, el mejor informado y más extenso biógrafo de Rossini: (1)

« En 1832 Rossini compuso un *Stabat* en París y no en Madrid, como lo han dicho Fetis y varios otros biógrafos. Un personaje influyente de Madrid, S. E. Don Varela (2) deseaba ardientemente una composición religiosa del maestro, para ejecutarla en una iglesia de aquella ciudad. Al enterarse de la petición del señor Aguado, que fué el intermediario de Don Varela en esta ocasión, Rossini se puso á trabajar. Había escrito seis piezas de su obra religiosa, cuando fué atacado de un *lumbago* que le ocasionó vivos y largos padecimientos. Tuvo que rogar á su amigo Tadolini, maestro de canto en el teatro Italiano, que compusiera las cuatro restantes, á fin de calmar la impaciencia del noble Español, que reclamaba el *Stabat* prometido en todas las cartas que á Aguado escribía.

Así terminada la obra, Rossini la dedicó y remitió á Don Varela, con la condición de que jamás hubiera de salir de manos de la persona á quien estaba dedicada. En agradecimiento á la dedicatoria, Don Varela regaló al maestro una hermosísima sortija de valor de cinco ó seis mil francos. »

El *Stabat Mater* fué estrenado en Madrid el 4 de Abril de 1833, en la tarde del Viernes Santo y en la iglesia de San Felipe el Real.

Mas continuemos ya la relación de maestros españoles comenzada más arriba.

El primero de que ahora hemos de ocuparnos es de Fernando Sors, bautizado en la catedral de Barcelona el 14 de Febrero de 1778.

Desde muy niño demostró Sors sus aptitudes para la música. Huérfano de padre á los doce años, hizole su madre ingresar en el monasterio de Montserrat, donde realizó notables progresos en la guitarra y en la composición.

Fué su maestro de música el fraile Anselmo Viola, director de la escolanía y contrapuntista consumado.

Volvió al cabo de cinco años á Barcelona, y fué asiduo concurrente al teatro de Santa Cruz (hoy Principal), donde actuaba una compañía de ópera italiana. Su afición á las representaciones dramáticas le sugirió el pensamiento de escribir una ópera; tenía entonces diez y siete años. Falto de libreto, se puso á leer parti-

(1) *G. Rossini, sa vie et ses œuvres.*

(2) Don Manuel Fernández Varela, comisario de Cruzada.

turas en la biblioteca del teatro, y encontró una titulada *Telémaco*, compuesta por un tal Cipalla, sobre un poema de otro tal Capese. Parecióle mal la música de Cipalla, y la rehizo, dándola al público al año siguiente (1796). Obtuvo buen éxito y en 1797 se la representó en Venecia.

Trasladado á Madrid, protegióle la Duquesa de Alba, que le encargó la composición de una ópera bufa, trabajo que hubo de abandonar por la muerte de la protectora. Substituyó á la de Alba en la tarea de amparar al músico barcelonés el Duque de Medinaceli, que le encargó la instrumentación de algunos antiguos oratorios y la composición de sinfonías, cuartetos, piezas de salón, himnos religiosos y canciones religiosas.

De administrador de los bienes del Duque volvió Sors á Barcelona, donde le sorprendió la guerra de independencia, en que esgrimió la espada y llegó á capitán. Afrancesóse y huyó á París con los partidarios del Rey José (1813).

Publicó Sors en París varias piezas para guitarra, y pasó luego á Londres, donde se dió á conocer bajo el patrocinio del Duque de Sussex. Escribió allí la música de una ópera cómica, *La feria de Smirna*, y la de tres bailes de espectáculo, *El señor generoso*, *El amante pintor* y *La Cenicienta*.

Dirigióse luego Sors de Inglaterra á Prusia, y de aquí á Rusia. Escribió en San Petersburgo una marcha fúnebre para las exequias del Emperador Nicolás y compuso la música de un baile, *Hércules y Orofalia*.

De vuelta en París, no consiguió que se estrenara ninguna de sus óperas, y volvió á Londres, donde escribió otro baile, *Le dormeur éveillé*, y más tarde una obra de magia, *La bella Arsenia*.

Establecióse en 1828 definitivamente en París, dedicándose al profesorado de la guitarra, el piano y el canto. En París publicó su notable método de guitarra y su tratado de armonía aplicado á este instrumento.

Murió en la primera quincena de Julio de 1839 «arruinado, escribe Peña y Goñi, por las hijas de Terpsicore, á quienes se entregó desenfrenadamente y martirizado por un cáncer en la lengua que le causó prolongados y agudísimos dolores.»

No más afortunado que Sors, en su vida privada, fué el maestro José Melchor Gomis. Nació en Onteniente el 6 de Enero de 1791.

Estudió música con el maestro de capilla de la catedral de Valencia, José Pons,



Fernando Sors.

y fué luego nombrado músico mayor del segundo regimiento de artillería, de guarnición en Barcelona. Escribió en la ciudad condal varias óperas, y deseoso de verlas representadas, se trasladó á Madrid en 1817. Al año siguiente estrenó su ópera *Aldeana*.

En 1821 estrenó un melodrama unipersonal, titulado *Sensibilidad y Prudencia*, que cantó Loreto García, distinguida cantante, discípula del propio Gomis.

En 1823 abandonó para siempre España y se trasladó á París. No consiguió allí, como deseaba, un libreto, y marchó á Londres, donde le acogió con entusiasmo la *Sociedad filarmónica*, el instituto musical más importante de aquella urbe. En uno de los conciertos celebrado por tal Sociedad en Abril de 1827, ejecutó su cantata para cuatro voces y orquesta, *El Invierno*.

Otra vez volvió Gomis á París, hallando al fin el libreto que tanto ansiaba. Púsole música y fué aceptada la obra por el director del teatro de la Opera cómica; mas apenas comenzados los ensayos viólos Gomis, sin causa justificada, suspendidos, y hubo de sostener largo pleito con el empresario que, al fin le indemnizó, pero la obra se quedó sin representar.

El 29 de Enero de 1831 estrenó en París una ópera en dos actos, letra de Cavé y Hurtado, titulada *Le diable á Seville*. De esta obra escribió Soriano Fuertes:

« *Le diable á Seville*, obra llena de originalidad, bien conducida, mejor instrumentada y artísticamente escrita, pero que no agradó cual debiera, porque su música era puramente española y sin el tinte del género peculiar para la lengua en que fué escrita, pareció monótona á los franceses en el conjunto, si bien gustaron algunas piezas aisladamente. »

Con el extraño título de *Riego en Sevilla*, fué esa misma obra traducida, arreglada y estrenada en Barcelona, en el teatro del Liceo, en Octubre de 1854.

La obra, reducida á un acto, no fué del agrado del público.

El 31 de Diciembre de 1833, estrenó Gomis otra ópera, *Le Revenant*, en París. Gustaron de esta partitura un hermoso dúo de tiple y tenor:

Belle Sara, mon bonheur,

la ronda del aquelarre:

Sous la présidence,

y un cántico religioso con acompañamiento de órgano:

Daigne, au pied de ton trone.

Sobre un libreto de Scribe compuso Gomis y estrenó también en París la ópera cómica *Le Portefaix*, que fué un completo fracaso.

Le Revenant tenía dos actos; *Le Portefaix* tres.

En 1836 estrenó otra ópera cómica en un acto, *Bock le Barbú*. El libro hizo reír mucho; la música pareció llena de reminiscencias rossinianas. Llamaron la atención unos *couplets*, un cuarteto en *re* menor y un aria, cantada por Mme. Casimir.

Murió Gomis en París, pobre y desengañado, el 4 de Agosto de aquel mismo año.

Gomis dejó en partitura *Le Damné* (El condenado), *Botani-Lenore* y *Le Favori* (El Favorito), y composición de *El Conde D. Julián*.

Catalán, como Sors, fué Ramón Carnicer, nacido en Tárrega, provincia de Lérida, el 24 de Octubre de 1789. A los siete años obtuvo Carnicer, por oposición, la plaza de niño de coro de la catedral de Seo de Urgel. Pasados otros siete años en que comenzó sus estudios de composición y órgano, se trasladó á Barcelona, donde se familiarizó con el teatro italiano.

La ocupación francesa le obligó á cambiar de residencia marchando á Mahón, donde se dedicó á la enseñanza del piano y el canto. Pasada la invasión de los franceses volvió á Barcelona, dándose pronto á conocer como notable director de orquesta y masas corales en conciertos celebrados en los salones del Palau y en los mandados organizar durante la cuaresma de 1816, por el general Castaños, capitán general del Principado á la sazón.

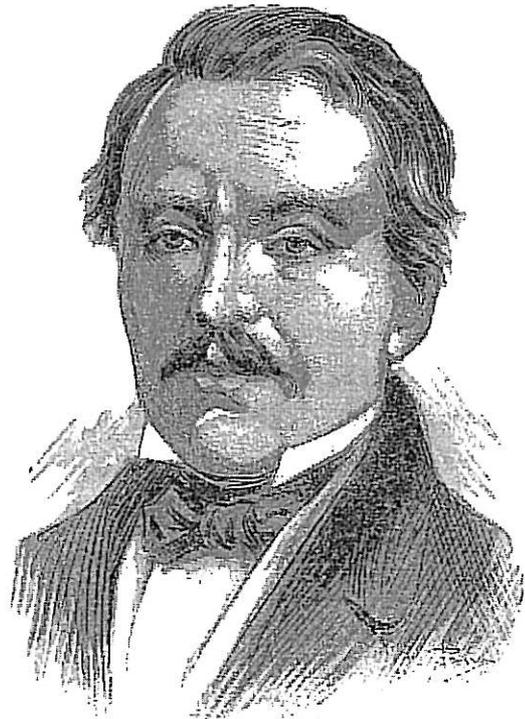
En ese mismo año, una sociedad formada por acciones para tomar el teatro de Santa Cruz y contratar en Italia una buena compañía de ópera, dió á Carnicer el encargo. Lo realizó muy á satisfacción de sus mandantes, regresando á Barcelona con una compañía de ópera italiana, dirigida por Generali, y en la que figuraban las Cantarelli, la Bossi, Bordogni, Vaccani y otros renombrados artistas.

A los dos años de actuar de director del teatro de Santa Cruz Generali, substituyóle en tan importante y honroso cargo Carnicer, que se entregó con entusiasmo á la composición musical. Para *El barbero de Sevilla* escribió una preciosa sinfonía, en que á juicio de los inteligentes está el estilo rossiniano admirablemente imitado y del que dice Goñi «y que conceptúo muy superior al pegote instrumental hoy llamado overtura de *El barbero de Sevilla*, colocado allí por Rossini, después de haberle compuesto para el *Aureliano en Palmira* y reproducido como sinfonía de la *Isabel, reina de Inglaterra*».

Bajo su propia dirección estrenó Carnicer, en Barcelona, el 19 de Mayo de 1819 su ópera italiana *Adele di Lusignano*.

Desde 1819 á 1827 compuso otras dos óperas estrenadas en el teatro de Santa Cruz con aplauso, *Elena é Constantino* y *Don Giovanni Tenorio*.

En 1827 confió á Carnicer el ayuntamiento de Madrid la dirección de los



Ramón Carnicer.

teatros de que era empresario. La primera obra de Carnicer, representada en Madrid, fué la ya aplaudida en Barcelona, *Elena é Constantino*, que se ejecutó en el teatro del Príncipe el 16 de Julio de 1827.

A los dos años, el 11 de Febrero de 1829, estrenó otra vez Carnicer una nueva ópera titulada *Elena é Malvina*, libreto de Romani.

Volvió Carnicer á estrenar, en 12 de Enero de 1831, *Cristoforo Colón*, ópera en dos actos, y el 14 de Diciembre de 1832 *Eufemio di Messina*.

Hasta el 12 de Marzo de 1838 no volvió á conocerse obra de importancia del maestro. En esa fecha se estrenó en el teatro de la Cruz la ópera en dos actos *Ys-malia ó Morte ed amore*.

Escribió, además, Carnicer algunas canciones españolas, como *El Chairo*, para la cantante María Lalande; *La Currilla*, para la Manzocchi; *No sé, ¡Agua val, Serení, Caramba, Julepe* y *La Criada*. Escribió también muchos himnos, una loa y varias composiciones instrumentales.

Fué Carnicer maestro de composición del Conservatorio de María Cristina, desde la fundación de ese centro de enseñanza hasta un año antes de que le sorprendiera la muerte.

Como compositor de música sagrada se distinguió también Carnicer. Fué célebre el pleito que sostuvo en defensa de los honorarios de una de sus obras.

Al regresar á la Corte de una posesión que tenía en San Fernando, pereció ahogado en el Jarana el banquero madrileño Safont. Quiso atravesar en un coche el río, y las aguas le arrollaron el carruaje. Acompañaba á Safont buena parte de su familia. Todos perecieron ahogados.

Don José Safont, hijo del capitalista muerto, encargó á Carnicer la composición de una misa de *Requiem* para que la ejecutasen grandes masas corales é instrumentales, que dirigiría el propio Carnicer, en las suntuosas exequias que habían de celebrarse.

Verificóse la ceremonia, ejecutándose la misa de Carnicer por 200 profesores de los más distinguidos de la Corte, obteniendo, tanto el maestro como sus intérpretes, un éxito completo. Pocos días después Carnicer, instado por don José Safont, presentó á éste la cuenta importe de su trabajo.

Por la composición de la misa de *Requiem*, por los ensayos particulares y generales, por dirigir la obra el día de su ejecución y por un *nocturno* que tuvo que añadir, según Soriano Fuertes, pidió Carnicer á Safont 40,000 reales.

Parecióle exageradísima la cantidad á Safont y se negó á satisfacerla. Carnicer no se conformó, y el asunto fué á los tribunales, que ordenaron el nombramiento de peritos.

Carnicer nombró á don Baltasar Saldoni; Safont á Basilio Basili.

Tasó la obra Saldoni en 95,000 reales. Basili en 5,000.

Nombró entonces el tribunal á don Indalecio Soriano Fuertes, padre del historiador de música, como tercero en discordia.

Quiso conocer Soriano, antes de emitir dictamen, las opiniones de la Junta con-

sultiva del Conservatorio, cuyo vice-protector era el ex ministro de Hacienda don José de Aranalde, y dirigió á éste una comunicación, fechada en 3 de Mayo de 1843, en la cual sometía al juicio de la Junta la resolución de las siguientes cuatro *Cuestiones*:

«1.^a ¿Qué tasa tienen las producciones del talento cuando por comisión especial se encarga á alguno la ejecución de una obra, no haciendo ajuste anterior relativamente á su precio?

2.^a Si no tienen tasa las obras del entendimiento, como yo creo, decía Soriano, y como así lo creen los letrados á quienes he creído de mi deber consultar, y si á pesar de eso me veo en la precisión de justipreciar la obra del Sr. Carnicer, ¿qué tipo podré elegir que sea razonable y seguro para aproximarme al acierto en la valuación de una obra que el mismo autor asegura, sobre su conciencia, haber empleado cuatro meses para producirla?

3.^a ¿Podrá nunca servir de tipo el trabajo material de un copiante de música, de modo que podamos decir, como uno de los dos peritos: «*Si el trabajo de un copiante vale en Madrid de cuatro á seis reales el pliego, los estudios que necesita haber hecho un compositor para adquirir la facilidad de un copiante á fin de transmitir al papel sus ideas, cualquiera que ellas sean, le hacen acreedor á que dicho trabajo tan semejante al del copista, se evalúe en veinte reales el pliego?*»

4.^a ¿Qué se entiende por música sagrada, y por música teatral? ¿Están marcados de una manera fija y determinada los límites de la una y de la otra?»

El 12 de Mayo contestó el Conservatorio inhibiéndose.

Soriano, entonces, emitió su dictamen de conformidad con la pretensión de Carnicer. Safont fué condenado á pagar los cuarenta mil reales, más las costas.

Murió Carnicer el día 17 de Mayo de 1855 en Madrid y en la casa número 56 de la calle de Santa Isabel, donde habitaba.

Carnicer fué maestro de Barbieri.

Termina así Peña y Goñi la biografía de Carnicer:

«Una observación para terminar. Ya queda dicho anteriormente que la overturea escrita por Carnicer para *El barbero de Sevilla*, es superior á la que hoy se ejecuta como sinfonía de la célebre ópera de Rossini. La de Carnicer es una página instrumental inspirada en la partitura rossiniana, llena de sabor y carácter y magistralmente escrita, mientras la overturea de Rossini es la que compuso el maestro para el *Aureliano in Palmira* y trasladó á su *Elisabetta*, antes de colocarla definitivamente en el *Barbero*, cuya overturea original se extravió en Roma cuando se estrenó la ópera en esta ciudad.

Pues bien, Romani, compositor italiano de poco nombre, maestro concertador excelente y amigo íntimo de Rossini, compuso para *El barbero de Sevilla* la deliciosa aria bufa de D. Bartolo, *Manca un foglio*, que se ejecuta en todos los teatros en vez del aria original de Rossini, *A un dottor della mia sorte*.

¿Por qué no hacemos lo mismo, en España, nada más que en España, con la sinfonía escrita por Carnicer para *El barbero de Sevilla*? ¿Por qué no se ejecuta

siempre que en nuestros teatros se canta la ópera de Rossini, en vez de la over-
tura del *Aureliano in Palmira*?

Ya que no honramos la memoria de nuestros músicos, honremos al menos alguna de sus obras. Oyendo esa overtura escrita para *El barbero de Sevilla*, la generación actual llegaría quizá á saber que ha existido en España un músico de mucho talento y reputación, llamado D. Ramón Carnicer, y siempre habríamos adelantado algo.»

Tócanos ahora tratar de un maestro aragonés: don Tomás Genovés y Lapetra, nacido en Zaragoza el día 29 de Diciembre de 1806. Según Fétis, se trasladó Genovés á Italia en 1834 y fijó su residencia en Bolonia, donde escribió una ópera de medio carácter, titulada *Zeluca*, que se estrenó en 1835. Pasó en 1836 á Roma, donde hizo representar otra ópera, *La battaglia di Lepanto*. En 1838 estrenó en Venecia *Bianca di Belmonte* y en 1840 en Nápoles *Iginia d'Asti*. Para la Scala de Milán compuso en 1845 *Luisa della Valliere*. Ricordi publicó ocho romanzas y cuatro dúos de Genovés, que tituló *Sere d'autunno al monte Pincio*.

Veamos la labor de Genovés en España.

El 17 de Agosto de 1831 estrenó en el teatro de la Cruz la ópera en tres actos *Enrico é Clotilde ó La rosa blanca é la rosa rossa*. Fué un éxito.

El 16 de Junio de 1832, en el mismo teatro de la Cruz, estrenó el maestro Genovés otra ópera en tres actos, *El Rapto*, letra española del famoso Mariano José de Larra (Figaro). Apenas gustó.

Compuso también Genovés excelente música religiosa, entre otras piezas, una Salve que elogia Goñi.

Murió en Burgos, el 5 de Abril de 1861.

Nació Baltasar Saldoni en Barcelona el 4 de Enero de 1807. Ingresó á los siete años en la escuela de música de la iglesia de Santa María del Mar, y á los diez pasó en clase de alumno privilegiado á la capilla de música de Santa María del Pino.

Vacó más tarde una plaza en Montserrat, y la ganó Saldoni en ruda oposición. Cuatro años fué alumno de la escolanía catalana, donde aprendió alternando con el latín, composición, piano, órgano y violín.

Volvió en 1822 al lado de su padre, don José Saldoni, y de su madrastra, doña María Durán, que le hizo de madre amantísima, pues la propia había fallecido á los dos años de darle á luz.

Continuó en Barcelona sus estudios de composición con don Francisco Queralt, maestro jubilado de aquella catedral, y de órgano y piano con el notable organista y compositor don Mateo Ferrer.

Hasta 1824 escribió diversas composiciones religiosas muy celebradas. Hizo además oposición á la plaza de organista de Santa María del Mar, y aunque sabía que no podía obtener la plaza por su condición de seglar, venció en todos los ejercicios á cinco contrincantes.

En ese año de 1824 le escribió el poeta José Alegret un libreto de opereta es-

pañola en un acto, titulada *El triunfo del amor*. Compuso Saldoni la música. La obra no fué ejecutada en teatro alguno. Se la ensayó con coros y orquesta en la propia casa de Alegret (1826).

Trasladóse Saldoni á Madrid en Mayo de 1829. En Madrid le protegió la sincera amistad de Carnicer, que le procuró al año siguiente una plaza de profesor de solfeo en el Conservatorio.

Compuso por entonces una ópera italiana seria en dos actos, titulada *Saladino é Clotilde*, de la cual cantó el tenor Pasini una cavatina en el teatro de la Cruz.



ZARAGOZA — Iglesia de San Fernando, en Torrero.

Un dúo de bajos, cantado en 1832 en la opereta española *Los enredos de un curioso*, ejecutada en el Conservatorio en presencia de los Reyes, valió á Saldoni muchos aplausos.

Aprobada, previo examen por el Comité de Teatros, se estrenó en la noche del 20 de Enero de 1838 en el teatro de la Cruz la ópera en dos actos *Ipermestra*, del maestro Saldoni.

La nueva ópera produjo el mayor entusiasmo y todos los periódicos la dedicaron sendos artículos encomiásticos.

El Español, dijo de *Ipermestra*:

«Con un magnífico *spartito* se ha presentado en la escena lírica un genio músico, y su aparición ha sido brillante y majestuosa. *Ipermestra* es una creación admirable como primera obra; es un laurel que no desdeñarían ceñir á sus coronas algunos célebres maestros; es por fin un testimonio de las dotes artísticas que tan abundantemente ha concedido el cielo á los hijos de la Iberia. Esos relámpagos de genio que se ostentan de cuando en cuando, á pesar de los contrarios elementos que le combaten y sofocan, prueban lo que nuestra patria sería si los talentos hallasen un patronazgo eficaz del gobierno ó de las clases poderosas.

Esperanza nos queda de alcanzarlo; pero mientras sucede, cantemos un himno al que solo y sin protectores se lanza en la arena y nos regala una creación. Sí, cantémosle un himno, porque cuando olvidadas las obras y los nombres de nuestros grandes compositores, íbamos á llegar á la agonía de esta bella arte, un hombre nos despierta trayéndonos á la memoria lo que fué y lo presente, y haciéndonos pensar en el porvenir.»

«En cuanto á nuestros maestros, parecía que todos se habían propuesto callar. Ninguna ópera de Carnicer, ninguna de Genovés, ninguna del malogrado Gomis. El teatro desierto las más veces en los espectáculos líricos; finalmente, la música iba á tocar su última hora, cuando con indecible satisfacción hemos visto aparecer el entusiasmo primitivo, al resonar en la escena la lira de Saldoni. Este hombre que velaba por las glorias artísticas, que renunciaba ganancias metálicas por la adquisición de aquéllas, adoptando asimismo el genio italiano y que escribía la *Ipermestra*; aparece que vuelve á conquistar la influencia de la ópera. *Ipermestra* triunfó en la junta de música de los teatros, siendo aprobada y admitida por aclamación é *Ipermestra* logra otro triunfo en el público madrileño.»

«*Ipermestra*, lo repetimos, es una creación; para examinarla como es debido, es preciso hacer un análisis más extenso. Hay en ella tantas medias tintas y toques imperceptibles, hay tantas bellezas ya en los acompañamientos como en los coros, hay tal precisión, tal gusto en su forma, que cuanto más asistimos á ella, más nos encanta, más nos admira. Altamente original, el Sr. Saldoni, puede decir con orgullo que no se encuentra en su música retazos de otros autores. Saldoni ha triunfado: él escuchó las palmadas y vítores con que le saludaban sus compatriotas, á quienes con su lira conmovía y arrebatava, y este triunfo debe animarle á seguir con más entusiasmo su nueva carrera.

Ipermestra es un gran principio, corresponde el fin y el medio á éste, y Saldoni figurará en primer término con los grandes maestros de Europa. Su ópera, escrita con filosofía y originalidad, revela un genio, un genio educado en España, que no ha atravesado los Pirineos, ni menos embarcado para España, lo decimos con orgullo, en nuestra patria se ha formado. Si bien su *spartito* pertenece á la escuela italiana, participa también de un sello que revela la patria del composit-

tor. Hay trozos de música española, y al escucharlos nos asaltó nuestro anhelo dominante: la creación de la ópera nacional.»

A fines de Septiembre de 1838 marchó Saldoni á París, donde dió á conocer 24 vocalizaciones para contralto ó bajo que había escrito en Madrid y que merecieron el aplauso entusiasta de Cherubini, Rubini, Carsaffa, Bordogni y Sors.

Detúvose á su regreso en Valencia, donde se representó *Ipermestra*, que produjo verdadero delirio.

Llegó á Madrid en Enero de 1839 y se halló con la grata sorpresa de haber sido ascendido á maestro de canto del Conservatorio, con 12,000 reales anuales de sueldo; 8,000 tenía en su cátedra anterior.

El 24 de Enero de 1840 estrenó en el teatro de la Cruz una nueva ópera, *Cleonice, regina di Siria*.

La obra, mal presentada y peor ejecutada, produjo, sin embargo, entusiasmo en el público.

Animado por el éxito, concibió Saldoni el propósito de contribuir á la creación de la ópera española.

Allí se apagó su estrella.

Dejémosle á él mismo contar su desventura:

« En todo no he llevado más objeto ni he tenido más afán que el de ser útil á mi patria y al noble arte que profeso, como lo acredita, por otra parte, el grandísimo interés que he manifestado por la creación de la ópera española, porque dejando aparte la que escribí en un acto, titulada *El triunfo del amor*, letra de don José Alegret, en 1824, cuando era casi niño, pues contaba diez y ocho años, en 1844 compré por 3,000 rs., sin más que por elogios que de él hacían los periódicos, el libreto en español *Boabdil, último rey moro de Granada*, ópera seria en tres actos, escrita por D. Miguel González Aurioles, hoy día ya difunto, poeta enteramente desconocido en la república de las letras, de cuya cantidad, dada por mí al autor del *Boabdil*, se admiraron y sorprendieron mis amigos los célebres literatos Sres. Bretón de los Herreros y Zorrilla, diciéndome que á ellos no les valían tanto en aquella fecha ni con mucho, y no obstante su fama, sus mejores dramas y comedias. Sin embargo, siendo yo un pobre artista, no sólo hice el desembolso expresado, cosa que no ha hecho ningún otro compositor español ni nadie, sí que también puse en música el *Boabdil*, con el fin de inaugurar la ópera española en el famoso Liceo de aquel entonces, establecido en esta corte, del cual era yo, aunque sin méritos suficientes para ello,



Baltasar Saldoni.

no obstante el de ser nombrado por unanimidad de votos, presidente de la sección de música.

Con rubor en la frente y con dolor en el corazón confieso que mis afanes y sacrificios fueron infructuosos para el logro de tan grande y útil pensamiento, porque, entre los muchos obstáculos que se me presentaron para llevar á cabo mi vasta idea, fué la de que debía dar *un empleo ó destino de la nación* al tenor que bajo esta extravagante y original exigencia debía cantar el *Boabdil*, y venir de una provincia al objeto indicado, cuyo sugeto, amigo mío, no se conformó con admitir mi casa para todo, como le ofrecí, sino que á todo trance quería el destino ó dejaba de venir á Madrid y de tomar parte en la ópera, como así sucedió, sin duda creyendo que la sección de música del Liceo tenía las mismas facultades que los ministros de la Corona. No termina aún aquí mi relación sobre los vehementes deseos que he tenido siempre de trabajar, porque después de ese cruel desengaño quise también probar fortuna en el género italiano, cuando ya el público había juzgado, entre varias obras de menos importancia, mis óperas italianas *Ipermestra* y *Cleonice*. Por el precio de *tres mil reales* adquirí del poeta Calabrés el libreto de *Guzmán el Bueno*, que le hice escribir *ad hoc*; pero esta ópera, así como dos zarzuelas, sobre una de las cuales tengo asimismo dados al poeta, también hoy difunto, algunos maravedises, se hallan en mi archivo muertas de risa, como vulgarmente se dice, sin que el público las haya podido juzgar. Resulta, pues, que tengo desembolsados algunos reales que, puestos al 6 por 100, me hubieran casi duplicado el capital, que he perdido completamente, y no hubiera ocupado el tiempo, dándome además malos ratos para escribir dos óperas y dos zarzuelas, obras que nadie ha oído todavía y Dios sabe si llegará la época de ser juzgadas. »

Sólo algunas piezas de *Boabdil* fueron ejecutadas por vía de ensayo, con acompañamiento de piano y cuarteto en los salones del Liceo el 28 de Junio de 1845.

Del primer acto de *Boabdil* dió á conocer Saldoni un recitado y dúo de tiple y tenor; una cavatina de tenor y un recitado, coro marcial y cavatina de tiple. Los fragmentos del acto segundo fueron un coro de caballeros, un recitado, coro y dúo de *mezzo-soprano* y bajo, una plegaria cantada por la Moscoso, que entonces tenía diez y seis años de edad, y un recitado y dúo de tiple y tenor.

La plegaria se cantó dos veces, en italiano primero y en español después, « á fin, decía el cartel, de que se pueda juzgar mejor la preferencia ó diferencia que pueda haber en ambos idiomas para la música ».

La *Gaceta de Madrid* dijo del ensayo realizado en el Liceo entre otras cosas:

« Todas las piezas del nuevo *partito* del Sr. Saldoni merecieron ser estrepitosamente aplaudidas; pero en nuestro concepto las mejores son el dúo de tiple y bajo, que cantaron la Srta. Moscoso y el Sr. Hijosa, el aria de tiple, que dijo con su superioridad ordinaria la Sra. Lema de Vega, y la ya citada plegaria. Todos los ejecutantes merecieron asimismo alabanzas, y no pocas el compositor, que ha consagrado su talento, sus vigiliias, á un objeto tan noble y tan glorioso, cuyo pre-

mio no puede menos de alcanzar en breve. Además, véase por el siguiente resumen los gastos que ha ocasionado al Sr. Saldoni la prueba ejecutada en el Liceo, sin esperanza quizás de resarcirse de ellos:

	Rs. vn.
Al autor del libreto español	3,000
Al Sr. D. Domingo Aracri, por traducirlo en italiano.	3,000
Por las copias de música	2,500
Por los gastos extraordinarios del ensayo en el Liceo.	700
Por las lecciones que dejó de dar desde 1.º de Octubre de 1844 hasta 1.º de Mayo último, que es el tiempo que le ha ocupado la composición de la ópera, y que le hubieran producido	7.400
	16,600

Un éxito hemos dejado de consignar, obtenido con anterioridad por Saldoni. El de su *Stabat Mater*, ejecutada previamente en casa de su autor el 28 de Marzo de 1842.

Al año siguiente dió Saldoni extensión á su *Stabat*, instrumentándola á grande orquesta y añadiéndole masas corales. Así se lo ejecutó en el Liceo. Antes se lo había ejecutado sin esas adiciones en la iglesia del Buen Retiro. El éxito fué tal, que la afluencia de público motivó la suspensión de la función religiosa.

Compuso también por entonces un *Miserere* que se estrenó en el Liceo el 7 de Abril de 1843. Compúsole Saldoni para ocho voces con acompañamiento de arpa, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes y dos trombones. Mereció las mismas ó más alabanzas que el *Stabat*.

Dos años desempeñó Saldoni el cargo de maestro director de la orquesta del teatro del Príncipe. Alentó en ellos á la juventud y dió á conocer al público las primicias de los maestros Barbieri, Gaztambide, Inzenga y Oudrid.

En 1860 comenzó Saldoni la publicación de sus *Efemérides*, luego, en 1868, el *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, obra que venía trabajando desde 1850, que ocupó buena parte de su laboriosa vida. La obra quedó terminada en 1881.

Venimos, según habrá notado el lector, refiriéndonos repetidamente al Liceo.

Fué el Liceo una sociedad artistico-literaria, obra del entusiasmo del ilustrado joven José Fernández de la Vega, asiduo asistente á aquella célebre reunión de artistas en un rincón del café del Príncipe, que fué conocida con el nombre de «El Parnasillo».

En su propia habitación de la calle de la Gorguera, núm. 13, cuarto 3.º, inauguró Fernández de la Vega una reunión periódica de literatos y artistas.

La concurrencia fué pronto tan numerosa, que Fernández de la Vega hubo de trasladarse al principal, y ya allí se pensó formalmente en la constitución de una sociedad con el nombre de «Liceo Artístico y Literario», y la cuota mensual de 20 reales entre los socios.

Constituida, trasladóse á la calle del León, núm. 36. Pasó de allí, sucesivamente, á la calle de las Huertas y luego á la calle de Atocha, en la casa que ocupó luego la sucursal del Banco de España.

Hablando de esta sociedad, escribió Mesonero Romanos:

«Esta, en fin, llegó á su apogeo cuando se trasladó al palacio de los duques de Villahermosa, adquiriendo una animación, una solemnidad artística y literaria con la que seguramente no podía rivalizar ninguno de los establecimientos privados del extranjero, y que daba á la fisonomía de la sociedad matritense un sello especial de vitalidad y de cultura.

Allí, en aquellos espléndidos salones, decorados y alumbrados con profusión y henchidos de toda la más brillante sociedad de la corte, y en muchas ocasiones con asistencia de la reina y de la familia real, el gobierno y el cuerpo diplomático extranjero, se celebraban aquellos inolvidables «jueves del Liceo», aquellas sesiones de competencia artística y literaria, aquellos juegos florales, aquellos conciertos y representaciones dramáticas y líricas, en que brillaban alternativamente los antiguos campeones de la literatura y del arte con los nuevos ingenios que surgieron como por encanto en aquella época fecunda: Zorrilla, Vega, Bretón, Gil y Zárate, Espronceda, Rubí, Escosura, Pelegrín, Hartzembusch, Roca de Togores, Tassara, Villalta, Enrique Gil, Bermúdez de Castro, Campoamor, El duque de Rivas, las señoritas Avellaneda y Coronado, Cañete, Pastor Díaz, Navarrete, Romero Larrañaga, Lafuente, Segovia y *El Curioso Parlante*, con otros ciento que no recuerdo, ocupaban periódicamente la tribuna erigida en el centro del salón, leyendo sus composiciones en verso y prosa.

Allí, en los otros departamentos, los célebres pintores de cámara López y Madrazo, y sus hijos, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Villaamil, Elbo, Jimeno, Tejeo, cruzaban sus pinceles con aficionados ilustres, como los duques de Gor y de Rivas, y las señoritas Weis y Menchaca. Allí, en su elegantísimo teatro, ostentaban su talento escénico, á par de Matilde Diez, Isabel Luna, la Tablares, la Chafino y otras artistas de profesión, Joaquina Romea, la Sra. de Ojeda, Manolita Lemá, Natividad Rojas y Antonia Montenegro, con Ventura de la Vega, Ruiz de Arana, Piquer, Escobar (D. Telesforo y D. Ignacio), Marraci, Segovia y Sartorius. Allí, en fin, ayudados por una brillante orquesta de profesores y aficionados, se hicieron oír en magníficos conciertos y óperas el incomparable Rubini, la Paulina García (Mme. Viardot), llamados expresamente por la sociedad, y los admirables concertistas Listz, Talberg y otras celebridades europeas.»

Entre los muchos artistas que contribuyeron á dar realce á las solemnidades del Liceo deben ser citados en primer término la celebrada tiple Manuela Oreiro Lema y el eminente maestro Francisco Frontera y La-Serra, conocido por *Valde-mosa*.

Nació la Lema en Madrid el 9 de Noviembre de 1818. Estudió desde muy joven música; solfeo con Saldoni y canto con Piermarini.

Antes del año de su ingreso en el Conservatorio de María Cristina, le fué adjudicada una medalla de oro con esta inscripción:

«D.^a Manuela Oreiro Lema, alumna interna que á su admisión en el Real Conservatorio no tenía conocimiento ninguno, ni artístico, ni literario, y se ha reconocido como la más adelantada de todas las clases.»

Contratada de *prima donna assoluta* para los teatros de Madrid, en la temporada de 1836-1837, debutó en el de la Cruz el 30 de Abril de 1836 con la ópera de Bellini, *I capuletti ed i Montecchi*, produciendo general entusiasmo. Cantó más tarde la *Anna Bolena*, *L'Esule di Roma* y el *Belisario*, de Donizzetti (papel de Irene), y en la ejecución de estas obras alcanzó éxito extraordinario y unánime.

La fama de la Lema llegó á su apogeo con ocasión de la venida á Madrid de Rubini, con quien cantó en el Liceo la *Lucia* y *La Sonámbula*, mostrándose digna de aquel incomparable artista.

En 1.^o de Abril de 1838 casó con el célebre escritor Ventura de la Vega.

Aún pudo nuevamente admirársela en las funciones de ópera que en 1849 y 1850 se verificaron en el teatro mandado construir en Palacio por la Reina Isabel.

Murió La Lema el 6 de Mayo de 1854. Su muerte produjo el mayor duelo.

El maestro Frontera y La-Serra nació en Palma de Mallorca el 27 de Septiembre de 1807.

Se trasladó muy joven á París y fué allí discípulo de composición de Colet y Elwart.

En 1841 fué en Madrid nombrado maestro de la Reina de España y de su hermana y profesor de canto del Conservatorio.

En el mismo año 1841 le nombró el Liceo maestro director de las funciones en que Rubini tomó parte. Director fué luego de los Reales conciertos, de la Cámara Real y del teatro de Palacio, vivió siempre respetado y distinguido. Formó discípulos notables como Anglés, Obregón, Cor-tabitarte, La Mora y otros.

En Burlada, pueblecillo situado á un cuarto de legua de Pamplona, vió el 21 de Octubre de 1807 la luz primera el que andando el tiempo había de ser uno de los más distinguidos compositores españoles: don Hilarión Eslava.

Era aún Eslava muy niño cuando en él descubrió raras aptitudes para la música el Rector del Colegio de Infantes de la catedral de Pamplona, don Mateo Jiménez. Por el señor Jiménez obtuvo Eslava, á los ocho años, una plaza de niño de coro en aquella catedral. Allí estudió con el propio Jiménez solfeo, piano y órgano con don Julián Prieto, y humanidades con don Víctor Salinas. Allá estuvo Eslava hasta 1823, en que contingencias de la guerra le obligaron á abandonar



Hilarión Eslava.

sus estudios. Pasadas á poco aquellas contingencias volvió á la catedral y se dedicó al estudio del violín, violoncelo y contrabajo. O obtuvo entonces una plaza en la misma catedral con obligación de tocar esos instrumentos.

El año 1826, preparándose para hacer oposición á la plaza de organista de Falce y brindado con el de la colegiata de Roncesvalles, el cabildo de la catedral le aumentó su asignación, añadiendo á las obligaciones antes citadas, las de componer algunas piezas de música, tocar el órgano y cantar de contralto ó tenor, según dispusiera el maestro de capilla.

«Sus composiciones, dice el *Orfeo Andaluz*, de Sevilla, eran ya muy estimadas dentro y fuera de la catedral por su perfección y originalidad, cualidad que presidió siempre en todas sus obras. Entre las que más celebridad alcanzaron, merece citarse un motete de ocho voces para orquesta y órgano obligado, en la octava de la Asunción, que con tanta suntuosidad se celebra en aquella catedral. El organista de ella, sorprendido de su belleza y no pudiendo imaginar que obra tan acabada fuese parto de un joven de su edad, solía decirle en tono festivo: ¡Oh! esa no es obra humana, el dedo de Dios ha estado ahí, *digitus Dei est hic!*, chiste que significa bien el entusiasmo que había producido en el ánimo de los inteligentes.»

Un año después, en 1827, pasó á Calahorra, donde perfeccionó sus estudios, durante siete meses, bajo la dirección del maestro don Francisco Secanilla.

En 1828 vacó el magisterio de capilla de la catedral del Burgo de Osma, y por unanimidad fué adjudicado á Eslava, que lo desempeñó durante cuatro años, en que compuso gran número de obras religiosas y muchos villancicos. Estudió allí filosofía en la universidad é ingresó en la carrera eclesiástica, ordenándose de diácono.

Vacó en esto en Sevilla la plaza de maestro de capilla de aquella catedral, y á las oposiciones para cubrirla acudió Eslava. No las ganó por no haber terminado dentro del término del segundo ejercicio (48 horas) la composición que lo constituía. Obtuvo en el primer ejercicio el primer lugar.

Tampoco venció en las oposiciones verificadas en Madrid para la Real capilla en 1830; pero aquí fué por considerarse poco adecuada su edad (veintitrés años) para el desempeño del cargo de maestro de la capilla del Rey.

Otra vez vacante en 1832 el magisterio de la metropolitana de Sevilla, fuéle otorgada á Eslava la plaza, dispensándole la tarea de nuevos ejercicios.

Ocupando ya esta plaza completó su carrera eclesiástica y celebró su primera misa en el convento de las monjas de la Encarnación.

Revueltas políticas privaron al cabildo de sus rentas y redujeron la prebenda de Eslava á 400 escudos.

Entonces nació en él la idea de dedicarse al arte dramático.

Estrenó Eslava su primera ópera, *El Solitario*, en Cádiz, á principios de 1841, y á fines de este mismo año, el 7 de Diciembre, se la ejecutó en el teatro de la Cruz, de Madrid. Tuvo aquí por intérpretes á la Perelli y la Sérrano, á Unánue,

Ojeda, Mirall y Reguer, todos españoles menos la Perelli. La obra obtuvo muy lisonjero éxito.

Al año siguiente escribió y estrenó otra ópera, *Las treguas de Tolomaida*. La estrenó en Cádiz y pasó pronto á otros escenarios.

Pietro il crudele, estrenada en 1843 en Sevilla; en Sevilla murió.

Retiróse del teatro Eslava en 1847, cuando, vacante por muerte de don Mariano Rodríguez de Ledesma (28 de Marzo) la plaza de maestro de la Real Capilla, la obtuvo por oposición.

Establecido ya en Madrid, ingresó luego en el magisterio del Conservatorio, en que desempeñó la cátedra de composición hasta 1866, en que llegó al puesto de director de la sección de música.

Publicó por entonces importantes trabajos, entre los que descollaron *Lira sacro hispana* y *Escuela completa de armonía y composición*.

Universales alabanzas alcanzó el *Método de solfeo*, de Eslava, que á tantas generaciones ha iniciado en nuestra Patria en los secretos del arte musical.

De la *Lira* y la *Escuela de armonía y composición*, ha escrito el señor Esperanza y Sola:

«La primera de dichas publicaciones venía á llenar un vacío inmenso en la historia del arte, y á desenterrar del polvo en que yacían en nuestras catedrales los ricos tesoros de música sagrada española, no sólo vindicando, sino poniendo en tan alto como merecido lugar el arte español. Gracias á la solicitud de Eslava, á su infatigable laboriosidad y á su constancia, unidas al celo y amor al arte de los profesores que se le aunaron para costear la publicación de tan insigne obra, las máspreciadas composiciones de nuestros clásicos, que estaban desparramadas en libros de coro ó en papeles de atril separados, pueden ser, y lo son, objeto del estudio y admiración de propios y extraños. Ceballos, Robledo, Rivera, el gran Cristóbal de Morales, de una de cuyas producciones decía el erudito abate Baini que era *il lambicato dell'arte*; Navarro, Tomás Luis de Victoria, Aguilera, Juarez, Veana, Salazar, Comes, Ortells, Nebra, Cabo, Secanilla, Ledesma, Andrevi y otros muchos renombrados y, en su mayor parte, entonces, desconocidos autores, hallaron allí merecida cabida, siendo sus obras la más completa enseñanza y el más acabado monumento de la historia de la música sagrada en nuestra patria.

La *Escuela de composición* es el fruto de los estudios y práctica de Eslava en su largo ejercicio del profesorado. Sus tratados de *armonía y melodía*, fundados en los principios estético, rítmico y tonal; el de *contrapunto y fuga*, en el que introduce lo que llama *fuga bella*, ingeniosa y bien meditada combinación del árido clasicismo antiguo y las exigencias del arte moderno, y el de *instrumentación*, son otros tantos modelos de ciencia y profundo saber. ¡Lástima grande que la muerte le haya impedido terminar su tratado *los géneros en música*, del cual bondadosamente nos leyó el sabio maestro algunos capítulos, y cuya publicación, aun cuando fuese incompleta, agradecerían los amantes del arte.»

En cuanto á la música sagrada dice el propio Esperanza:

«Si como sabio y didáctico, dice, brilló Eslava á grande altura, no menos fama alcanzó como compositor sagrado. Nos creemos sin títulos ni competencia para juzgar sus obras, bien que el grande aprecio en que, más aún los extraños que los propios, doloroso es decirlo, las tienen, hable más que todo lo que pudiéramos decir; pero su *Te Deum*, su *Misa de difuntos*, sus *Lamentaciones*, la *Paráfrasis de la Cántiga XIV de Alonso el Sabio*, sus *motetes á voces solas* y el *Dies iræ á fabordon*, que ha poco resonaba en una tristísima ceremonia en San Francisco el Grande, sin desmerecer en nada, antes al contrario, al lado de los mejores clásicos de los pasados siglos, son títulos más que sobrados para adquirir merecido renombre y para que el inmortal Rossini pasara horas enteras en su examen, enviando calurosas felicitaciones á su autor. Originalidad, verdad, severidad en la forma, riqueza de armonía, classicismo, sobriedad en la orquesta y admirable maestría en el manejo de las voces, he aquí los caracteres que brillan en sus composiciones.»

Murió Eslava el 23 de Julio de 1878.

Peña y Goñi, testigo de mayor excepción, enriquece la biografía del insigne maestro español con notas tan interesantes como las que transcribimos:

«Objeto de altas distinciones, presidente de la sección de música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, maestro de la Real Capilla, querido y venerado de sus discípulos y numerosos admiradores, Eslava vivía hacia algunos años completamente retirado de los trabajos continuados de la vida activa del arte, cuando una pulmonía hubo de ponerle á los bordes del sepulcro, como antes queda dicho. Salvóse milagrosamente de tan grave dolencia, pero abatido el ánimo y quebrantada para en adelante su salud, el eminente maestro sintió decaer sus fuerzas y apagarse aquella animación, aquel carácter expansivo, alegre y jovial que era el encanto de cuantos le trataban. Una afonía casi completa vino más tarde á agravar su situación y á privarle de la poca energía física que le había quedado.

Desde que el tiempo mejoraba, desde que aparecían las primeras brisas de la primavera, veíase al ilustre anciano, encorvado bajo el peso de los sufrimientos, pasear lentamente y abrigado con sumo cuidado la boca, por los jardines de la plaza de Oriente. ¡Cuántas veces le encontré allí á la una de la tarde, apoyado en su bastón, abatido y silencioso, deteniéndose á veces para fijar su vista en alguna alegre bandada de chicos que aprovechaban bulliciosamente el tiempo de la recreación!

Varias veces le vi, acompañado de algunos discípulos, varias veces me he detenido para hablarle. La última vez (era á fines de Mayo de 1888) Miguel Carreras le acompañaba, Miguel Carreras, discípulo suyo y adepto entusiasta que, joven aún, había de bajar al sepulcro días antes que su maestro.

Don Hilarión hablaba apenas. La seguridad que había de ser oído muy trabajosamente, debía producirle una terrible y dolorosísima impresión. Aquella voz tan vibrante, que modulaba con acento graciosísimo los cuentos más originales y

chistosos, había enmudecido para siempre. Sólo quedaban los ecos apagados de un sonido apenas perceptible. Así es que el dolor y la tristeza se reflejaban en el semblante del gran artista, con expresión conmovedora, produciendo en el ánimo de quien le hablaba un tristísimo efecto. Sólo cuando en una ocasión le hablé de ópera española vi animarse la fisonomía de Eslava; los ojos vivos y expresivos del ilustre anciano parecieron revivir al recuerdo de aquella idea que jamás se separaba de él, y ayudando á los restos de su voz, con el brillo y la expresión de



MADRID (Palacio Real). — Entrada del túnel de comunicación entre el Campo del Moro y la Casa de Campo.

la mirada, comunicóme su desaliento; díjome que el camino emprendido no conducía á ninguna parte (aludía á las óperas de autor español, cantadas en italiano en el Teatro Real); hablóme, como otras veces lo había hecho, de sus ideas para la realización del planteamiento de la ópera española, del plan que poseía para ello, de sus ventajas, etc., etc. Ese plan, irrealizable en mi concepto por basarse en la fundación de una sociedad por acciones, fué la ilusión del maestro durante sus últimos años.

Murió sin confianza de verlo realizado cuando algunos chispazos aislados pa-

recian, con la representación del *Roger de Flor*, de Chapí, presagiar una leve esperanza; pero á otros toca cuidar de esa grandiosa obra, ya que la de Eslava ha ocupado con fruto los trabajos de toda su vida, legando al arte una escuela y una gloria á la patria.

La etapa del compositor dramático fué corta, insignificante; no constará para nada en su historia. *El Solitario*, *Las treguas de Tolemaida* y *Don Pedro el Cruel*, brillaron un momento y se apagaron para siempre. No era ese el terreno á que sus aptitudes artísticas guiaban á Eslava. Cambió de derrotero y obró cuerda-mente, acordándose quizá de la inscripción *Nosce te ipsum*, que coronaba el templo de Delfos; pero en su verdadera carrera de compositor religioso y sabio didáctico, ha legado al arte de su patria un caudal de inspiraciones de subido valor, después de haber formado una generación de músicos y creado una escuela incomparable. Esta es mi sincera y leal opinión.

En cuanto al carácter del hombre, Eslava unía á una bondad verdaderamente angelical, una sal ática inimitable. Esto en los diez últimos años de su vida, que fué el tiempo en que le traté. Los hábitos sacerdotales que vestía, no le vedaban conversar con desembarazo acerca de cosas mundanas, y su discreción, su prudencia y sobre todo su gracia chispeante eran tales, que las horas pasaban á su lado con increíble rapidez. Para censurar las obras y los artistas, el chiste era su arma favorita, arma terrible que manejaba con oportunidad y destreza sin igual.

Con sus discípulos era severo, pero decidor y ocurrente siempre. Bastará esta anécdota para probarlo. Uno de sus discípulos más queridos, José Gainza, ¡pobre Gainza, arrebatado á la vida en lo mejor de su edad á fines del año 1881! le presentó un día, en clase de composición, una melodía en la cual veíase muchas veces repetida la nota *sol*.

Examinó Eslava la lección, y sacando el pañuelo, comenzó á enjugarse la frente, dando muestras de verdadera sofocación; Gainza, asustado, le preguntó:

—¿Se pone V. malo, maestro?

—Sí, hombre, contestó D. Hilarión. Si no te llevas pronto de ahí esa melodía, me va á dar un tabardillo. Refréscala, hombre, refréscala.»

En Velilla de Medinaceli (Soria) nació, *por casualidad*, en la madrugada del 3 de Mayo de 1812, Joaquín Espin y Guillén.

Su padre, el oficial de húsares del ejército, don Joaquín Espin y Beltrán, dirigíase con su esposa doña Joaquina Guillén é Igual, durante la guerra de Independencia, en retirada á Soria, custodiando, después del ataque de Marín, á la *Junta de salvación*. Sintióse la señora de Espin próxima á dar á luz, y apenas llegada al pueblo de Velilla, nació Espin y Guillén.

En Santo Domingo de la Calzada estudió Espin latinidad y solfeo y órgano, bajo la dirección del organista de Cuzcurrita de Río Tirou (Rioja), don José Aramburu. Pasó en 1828 á Burgos para estudiar tres años de Filosofía y terminar después en Valladolid la carrera de abogado, á que le destinaba su padre.

Como llamasen la atención las aptitudes musicales de Espin al arzobispo de Burgos y al maestro de capilla don Plácido García y Agudo, instáronle á tomar parte en las solemnidades de la catedral.

Hízolo así, mas temeroso el padre del estudiante de leyes que abandonase por la música la carrera, llamóle á Cuzcurrita, y allí le retuvo dos años.

Espin tenía decidido dedicarse á la música, y en 1830 desapareció de la casa paterna y se presentó en Burgos, donde fué bien acogido por el cabildo de la catedral y por lo más selecto de la sociedad burgalesa.

Al año siguiente de 1831 hizo un viaje á Francia y permaneció nueve meses en Burdeos, donde estudió el piano, bajo la dirección de Hoffmann. Regresó á Burgos en 1832 é hizo oposiciones, primero á la plaza de organista de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, y luego á la de igual categoría de Calahorra. Obtuvo en ambas las primera nota, mas no tomó posesión de ninguna de las dos plazas por sentirse sin vocación á la carrera eclesiástica, exigida para desempeñarlas.

En Octubre de 1832 vino á Madrid, hallando favorable acogida en Piermarini, Carnicer y Albéniz. Venía bien recomendado á familias aristocráticas. Albéniz le nombró repetidor de su clase de piano y Carnicer le dió ingreso en la suya de composición.

Dando lecciones, dirigiendo conciertos particulares y escribiendo romanzas y canciones para los principales artistas del teatro de la Cruz, Espin, muy protegido por Angel Inzenga, no sólo llegó á darse á conocer, sino que atendió con decoro á las exigencias de la vida.

Su composición *La Aldeana*, con letra de Bretón de los Herreros, cantada por la Parelli en el teatro de la Cruz, alcanzó éxito extraordinario.

Desde principios de 1842 á fines de 1845, sostuvo el semanario de su creación *La Iberia Musical*, que prestó excelentes servicios al arte y á los artistas. Ayudáronle en esta tarea el poeta Romero Larrañaga y Mariano Soriano Fuertes.

«Espin y Guillén, Romero Larrañaga y Soriano Fuertes, dice Peña y Goñi, pusieron manos á la obra, bajo la dirección del primero, con un ardor y una actividad dignos del mayor elogio. Críticas, biografías, estudios científicos, polémicas, chismografía, novelas, poesías, todo llegó á reunir aquel modesto semanario, que se hizo popular y llegó á ser temible y temido. Recorrer la colección de *La Iberia* es tener á la vista, como variado cosmorama, la sociedad y el arte español de aquella época. Las polémicas fueron pocas, pero terribles; por muchísimo menos de lo que entonces escribían contra sus adversarios Espin y Soriano, vendrían hoy á las manos los periodistas madrileños.

El periódico llegó á dar conciertos, organizados y dirigidos por Espin, tuvo imprenta propia y repartió música escogida y retratos de notables compositores y concertistas; pero lo que más le caracterizó á los ojos del arte nacional y ha de hacerle más acreedor á la simpatía y consideración de nuestra literatura musical, fué la vigorosa campaña que emprendió en pro de la ópera española.»

Del periódico de Espin, escribió Soriano Fuertes:

«Este grito de independencia, lanzado con energía y decisión, fué contestado con una sonrisa de compasión por muchos de los maestros de la corte; y aunque los más distinguidos literatos de España tomaron parte en las tareas del naciente periódico artístico, pocos fueron los profesores de música que aun siendo invitados quisieron imitarlos.

El periódico *La Iberia Musical y Literaria*, no sólo dió á conocer á los maestros compositores españoles más distinguidos, sino á los más distinguidos de todos los países. No sólo publicó buenos artículos doctrinales, históricos y críticos, y muchas traducciones de sobresalientes autores extranjeros, así como también producciones de bella literatura de los Sres. Zorrilla, Hartzembusch, García Gutiérrez, Campoamor, Romero Larrañaga, Miguel Agustín Príncipe, Bretón de los Herreros, Villergas, Urrabieta, Fr. Gerundio y las poetisas Coronado y Lucía del Caño, sino que dió á conocer á los celebrados escritores D. Eulogio Florentino Sanz, D. Teodoro Guerrero y D. Francisco Montemar. No sólo repartió con el texto piezas escogidas de música de autores españoles y extranjeros, para canto y piano y piano solo, y retratos de célebres artistas, sino que dió conciertos mensuales á los suscritores, en donde tomaron parte sobresalientes cantantes, aficionados y distinguidos poetas y se oyeron obras como *El Stabat Mater* de Rossini y otras de esta importancia.

La Iberia Musical y Literaria volvió á reanimar el abatido espíritu de algunos compositores que, poseídos de los más laudables sentimientos hacia nuestro teatro lírico, no se atrevían á romper la valla por temor de una derrota. En el año de 1843, el compositor D. José Valero, director del Liceo de Valencia, puso en escena en dicha sociedad una ópera española de su composición, titulada *La Esmeralda*, que le valió las más entusiastas distinciones de la numerosa y escogida concurrencia que la escuchó en las varias veces que fué ejecutada. En el mismo año, en el teatro de Granada, se cantó con extraordinario éxito la ópera también española y en tres actos, denominada *Veleda ó la sacerdotisa de los Galos*, poesía de D. Nicolás Peñalver y López, con música de D. José Antonio Martos. Por la misma época, la compañía italiana de Pamplona ejecutó el drama lírico español, titulado *El Trovador*, n música del maestro D. Francisco Porcell, con un feliz resultado, tanto en dicha capital como en la Coruña, Santiago y Burgos. Por los mismos días se cantó en el teatro del Príncipe de Madrid, por la célebre actriz D.^a Matilde Díez y los distinguidos actores D. Mariano Fernández y D. Pedro Sobrado y coros, la pequeña pieza lírico dramática, titulada *Geroma la Castañera*, música de D. Mariano Soriano Fuertes, con un afortunado éxito en las 21 representaciones que seguidamente se dieron en dicha temporada, recorriendo en menos de dos años, con la misma fortuna, todos los teatros de España. El mismo efecto produjeron en Madrid *La Pendencia*, escena andaluza cantada por D. Manuel Ojeda y D. Francisco Salas, y las pequeñas zarzuelas *El Ventorrillo de Crespo* y *Los Solitarios*, música de Basili; y D. Joaquín Espin y Guillén escribió una

ópera titulada *El asedio de Medina*, poesía del Sr. Romero Larrañaga, cuyo éxito en el teatro del Circo fué causa de que en su elogio se ocupase toda la prensa periodística de Madrid.»

En el teatro del Circo, que ocupó el mismo emplazamiento que el actual de Price, fué cantado por primera vez en la noche del 9 de Julio de 1745 el primer acto de *El asedio de Medina*, ópera en tres actos, letra de don Gregorio Romero Larrañaga, música de Espin y Guillén.

El éxito excedió á toda ponderación. Síntesis de los elogios tributados por prensa y opinión á Espin, es el siguiente soneto improvisado en la misma noche del estreno:

Henchida el alma de entusiasmo ardiente,
Latiendo altivo el corazón hispano,
La lira pulsa mi temblante mano
Para cantar á tu inspirada mente.

Al escuchar tu música vehemente,
Ebrio de gloria y de placer ufano,
¡Coronad, españoles, á un hermano!
Clamé enseñando tu ardorosa frente.

¡Prez y salud al hijo de Castilla!
Y si hay un vil que tu triunfo extrañe,
La acción mofando con su labio inmundo,

Al mostrarle orgulloso tu *Padilla*,
Dile sin que el rubor tu frente empañe:
¡Ópera hay en España!... ¡Yo la fundo!

R. DE V. Y SAAVEDRA.

La función se verificó á beneficio de Espin y Guillén, y tomaron parte en obsequio del beneficiado Cristóbal Oudrid, la Guy-Stephan, que bailó el acto segundo de la *Gisela*, y la Ober-Rossi, Tamberlick y Barba, que cantaron el primer acto de *El asedio de Medina*.

La Guy-Stephan fué una celebérrima bailarina, que con la Fuoco y la Cerrito, llegó á sobreponer al arte lírico el de Terpsícore. A tal apogeo llegó el arte coreográfico, que *per le gambe* se registró lances personales é incidentes curiosísimos. «Más de una modesta coreógrafa, cambió las mallas y el tonelete, dice Peña y Goñi, por el campo de gules y la corona señorial.»

Gracias á la intervención del presidente del Consejo de Ministros, á la sazón el Duque de Valencia, verificóse una segunda representación del primer acto de *Padilla* ó *El asedio de Medina*.

Un asunto de familia, el arreglo de la testamentaria de Isabel Colbrandt, esposa de Rossini y tía de doña Josefa Pérez y Colbrandt, con quien había Espin casado en 1836, llevó á nuestro músico á Bolonia, donde se vió objeto de toda clase de distinciones. Por indicación de Rossini hizo Espin oposición á la plaza de individuo de la célebre *Academia Filarmónica* y compuso un *Cum sancto spirito* en estilo fugado, que se estrenó con la introducción de *El asedio de Medina*, en sesión pública, y obtuvo éxito extraordinario. Espin recibió su título de académico en medio de entusiastas aclamaciones.

Poco faltó para que Espin decidiera quedarse en Italia. El empresario del teatro Ferrara le entregó una escritura en blanco; mas recibió por entonces de Madrid una comunicación, en la que se le nombraba maestro director y compositor de una buena compañía de ópera, escriturada para el teatro de la Cruz, y Espin volvió á Madrid en Enero de 1846.

Debia Espin su nombramiento á Narváez. Narváez cayó á poco y la compañía quedó disuelta.

En 1856 fué Espin nombrado director de la Universidad Central, y al año siguiente profesor de solfeo del Conservatorio.

Fué maestro de coros en el teatro Real y en el de Rossini.

Al ocurrir su repentina muerte en 24 de Junio de 1881, desempeñaba el cargo que había obtenido en Febrero de 1866, de organista supernumerario de la Real Capilla.

«Conozco, dice Peña y Goñi, las más importantes piezas de la ópera de Espin y Guillén; podría emitir sobre ellas mi humilde opinión, pero existía en la casa de Espin un documento valiosísimo que me exime de entrar en el terreno de la crítica. Tal es una carta autógrafa de Rossini, dirigida al maestro español á poco de haber éste regresado á Madrid, terminada su estancia en Bolonia. Copio la carta íntegra y en el idioma italiano en que Rossini la escribió. Traducirla, me ha parecido ocioso; perdería mucho en valor. Las analogías que existen entre la lengua del Dante y de Cervantes facilitarán considerablemente su inteligencia.

He aquí la carta de Rossini:

«Carissimo Gioachino: Principieró coll rallegrarmi teco per la tua amissione qual maestro onorario alla nostra molto celebrata Academia Filarmónica; le tue composizioni ebbero presso i giudici colleghi un successo piramidale, ed a pieni voti fosti agregato. Desidero che]tu senta tanta compiacenza quanta gioja io provo nel avverti proposto e pel trionfo ottenuto.

> Voglio dirti qualche parola sulla tua ópera *Padilla ossia L'assedio di Medina* che ho preso in esame; questo tuo lavoro non é già l'ópera di un esordiente, é questo parto di maestro provetto ed ottimo perito nell'arte musicale. Mi piace moltissimo l'Introduzione dell'atto primo, é deliziosa la cavatina del tenore che le succede, grazioso é il coro di donne che segue, espressiva la cavatina del soprano, pieno di passione é il finale dell'atto stesso. Nel secondo piacemi stremamente il passetto che succede al coro marziale, il coro in sol minore é voluttuoso e caratteristico, bello e magistrale é il finale, e son sicuro produrrá questo pezzo di musica per la sua varietà ed energia un magnifico effetto. Il terzo atto mi pare tutto di un sicuro successo, tutto che precede e succede alla sfida é scritto in uno stile elevato e caratteristico, la parte instrumentale dell'ópera intiera é tale che qualunque provetto compositore ambirebbe esserne autore; io mi felicito teco per il tuo lavoro, io vivo sicuro che gli abitanti della gran capitale di Madrid renderanno giustizia al tuo mérito e nella loro intelligenza e cortesia sapranno incoraggiarti

siccome lo meriti. Ti auguro felice viaggio, conservami il tuo affetto e credimi oguora tuo aff. zio.—GIOACHINO ROSSINI.

Bologna li 12 Decbre. 1845.»

Tuvo Espin de su esposa doña Josefa Pérez y Colbrant dos hijos: don Joaquín, distinguido maestro director de orquesta de teatros de Bukarest, Italia, Rusia y Madrid, muerto prematuramente, y doña Julia, de hermosa voz, que perdió desgraciadamente pronto, no sin haberla antes lucido en los teatros de la Scala de Milán, de Palermo y de Moscou.

Peña y Goñi compara el entierro de Espin, muerto el 24 de Junio, con el de Compta, el incomparable pianista y profesor del Conservatorio, muerto el 21 de aquel mismo mes.

El entierro de Compta fué suntuoso, el de Espin modesto y frío.

«Compta murió el 20 de Junio, Espin y Guillén el 24. El dolor se había agotado, se habían secado las lágrimas. No quedó una para el pobre Espin. Muerto súbitamente, sin ruido y en la oscuridad, lo enterraron friamente, sin pompa ni ostentación, como se entierra al común de los mortales. Ni carro fúnebre lujoso, ni coronas, ni paso por el Conservatorio, ni acompañamiento lucido, ni discípulos, ni nada. Todo, todo se lo había llevado Compta cuatro días antes.»



Ignacio Ovejero y Ramos.

En 1846 y 1848 estrenáronse, respectivamente, en el teatro del Circo, de Madrid, las óperas *Irza*, de Francisco Gómez, y *Hernán Cortés ó la conquista de Mexico*, de Ignacio Ovejero.

Empresario en 1846, Francisco Salas, del teatro de la Cruz, intentó preparar el terreno á la ópera cantada en español, haciendo traducir algunas del repertorio italiano.

Consiguió además que García Gutiérrez y Ventura de la Vega escribieran, el primero una obra en tres actos, titulada *El sacristán de Toledo*, á que pusieron música Carnicer, Basili y Ducasi, y que no llegó á representarse, y el segundo otra con el de *El diablo predicador*, que, con música de Basili, fué estrenada por la Chimeno, la Chelva, Carrión, Salas y Becerra, en el teatro de la Cruz, el 4 de Marzo de 1846. La obra de Ventura de la Vega alcanzó lisonjero éxito, así en Madrid como en provincias.

Mas volvamos ahora los ojos á Barcelona, que compartía con Madrid la tarea de lanzar al combate maestros españoles.

Los nombres de Vicente Cuyás, Antonio Rovira, Eduardo Domínguez de Gironella, Carlos Grassi, Juan Sariols, Nicolás Manent y Francisco Porcell atestiguan con otros nuestro aserto.

Vicente Cuyás era hijo de Palma de Mallorca, donde nació el 6 de Febrero de 1816. Hallábanse en Palma accidentalmente sus padres y regresaron pronto á Barcelona. Aquí emprendió el joven Cuyás, andando el tiempo, el estudio de la medicina, que abandonó en seguida para dedicarse al de la música, de su mayor afición. Fué su maestro de composición don Ramón Vilanova. A los diez y nueve años asombró Cuyás al público barcelonés con un gran dúo dramático que se ejecutó en el teatro de Santa Cruz. Afianzaron su reputación otras obras, entre las que se cuenta su primera y última ópera, *La Fattucchiera*, estrenada con gran éxito en el propio teatro de Santa Cruz, de Barcelona, en el año 1838.

«A la forma melódica belliniana de que Cuyás se mostraba apasionado, dice Peña y Goñi, uníase en esta ópera suya una novedad de ritmos y una brillantez instrumental que cautivaron á artistas y aficionados, proporcionando á aquel niño de veintidós años una de las mayores ovaciones de que hay recuerdo en Barcelona.»

Vicente Cuyás murió de tisis el 7 de Marzo de 1839. Tenía entonces veintitrés años.

De Antonio Rovira no se conoce con precisión la fecha del nacimiento. Se sabe sólo que vino al mundo en el primer tercio del siglo XIX.

Estrenó con éxito en 1839 y en el teatro de Santa Cruz de Barcelona, una ópera en tres actos, titulada *Sermondo il Generoso*.

No se halla después de este estreno huella de Rovira hasta 1867, en que aparece estrenando también en Barcelona, con el título de *Genaro el gondolero*, una zarzuela en tres actos.



Vicente Cuyás.

El 6 de Febrero de 1814 nació en Barcelona Eduardo Domínguez de Gironella. Dedicóse desde niño á estudios científicos, literarios y musicales. Sobresalió en estos últimos.

Discípulo, como Rovira, de Vilanova, dió excelentes pruebas de inspiración y talento.

En 1840 estrenó en Barcelona, con satisfactorio resultado, la ópera italiana en tres actos, *La Vedovella*, y en 1845, acogida con igual favor, otra también en tres actos, titulada *La dama del castillo*.

Cuatro años más tarde que Domínguez, el 23 de Abril de 1818, nació en Barce-

lona Carlos Grassi. Era su padre notable profesor italiano de oboé, y naturalmente fué el maestro de música de Carlos Grassi. A los diez y ocho años fué el joven nombrado, mediante oposición, primer oboé de la orquesta del teatro de Santa Cruz. En este teatro estrenó en 1843 su ópera *Il proscritto di Altemburgo*. La obra obtuvo lisonjero éxito.

Trasladóse el compositor á Madrid en 1855 y ganó por oposición la plaza de profesor de oboé de la Real Capilla. Formó luego parte de la orquesta del teatro Real.

En Barcelona brillaron también los compositores Juan Suriols, autor de la opereta española en un acto *Melusina*, bajo los auspicios de Tamberlick, estrenada en 1848; Nicolás Manent, que en 1857 vió aplaudir en el Liceo su ópera italiana *Gualtiero di Monsenis*, y Francisco Porcell, que en el propio Liceo había estrenado antes, en 1853, su ópera en un acto *Sueño y realidad*.

«Pero, añade á estas noticias Goñi, en Barcelona, lo mismo que en Madrid, los compositores españoles sufrían los rigores de la ópera italiana, y si sus obras teatrales alcanzaban desde luego éxitos halagüeños, eran éstos más bien aparentes que reales, fruto de un entusiasmo de circunstancias, no de un convencimiento real, fórmula cumplida y cortés con que quedaba á salvo el patriotismo y encerraba una lección que nadie sin duda supo ó quiso aprovechar.»

«Los que más la adoraban (la ópera italiana), sigue diciendo, bendecían y glorificaban eran los maestros españoles. He aquí por qué ninguno de ellos llegó á echar raíces en el teatro, he aquí por qué ninguno de ellos llegó á prestar el menor contingente á la ópera española. Manuel García, Carnicer, Genovés, Saldoni y Eslava son cantidades negativas en la gran obra de la creación del estilo nacional en la ópera. Que nadie se asuste, que nadie se escandalice por tal afirmación. Hay que decir la verdad, y tanto vale que la diga yo el primero, como que otro cualquiera la diga después. Expresarme de tal suerte no es más que sancionar el veredicto del público, á quien me gusta hacer justicia, cuando lo merece. Si; el público madrileño, al aplaudir las óperas de Carnicer, Genovés, Saldoni y Eslava, negándoles al mismo tiempo entrada en su repertorio favorito, fué justo, hizo lo que debía, lo que cualquiera otro público hubiera hecho en su lugar.

¿Qué eran las óperas de aquellos maestros? ¿Eran óperas españolas? No.



Nicolás Manent.

¿Contenían bellezas melódicas, armónicas, rítmicas ó instrumentales ó superiores á las que atesoraban las óperas de Rossini, Bellini y Donizetti? No. ¿Dejaban adivinar, ya que no lo manifestasen, alguna particularidad de estilo distinto al de las creaciones líricas de los maestros italianos? No. ¿Qué eran, entonces, las óperas de los compositores españoles? Pues eran sencillamente colecciones de arias, dúos, tercetos, cuartetos y concertantes, colecciones de *andantes* y *allegros*, calcados servilmente en el molde italiano y escritos bajo la inspiración de los inmortales artistas precedentemente citados.»

«Creyeron (los compositores españoles), que bastaba la firma de un compositor español, para que la ópera fuera española, y en esto no andaban equivocados; pero confundieron la firma material, que nada significa, con la firma intelectual, que significa todo. Pensaron más tarde que las óperas escritas en nuestro idioma eran suficientes para alcanzar, por esa sola circunstancia, un título de nacionalidad. «Letra española y música de maestro español, dijeron, tiene que constituir necesariamente una ópera española.» Y el público se encargó de demostrarles que poesía española, argumento español, maestro español y cantantes españoles, pueden dar por resultado una ópera italiana; mientras la razón les debió dictar que siendo el genio propiedad del universo entero, una obra escrita por un genio español en idioma sánscrito, y ejecutada por primera vez en el Mogol por cantantes pieles rojas, podía ser una ópera española inmortal.»

Hablemos ahora de un maestro vizcaíno, Juan Crisóstomo de Arriaga, nacido en Bilbao el 27 de Enero de 1806, autor de una ópera titulada *Los esclavos felices*, estrenada en aquella ciudad y en el teatro que existió en la calle de Ronda.

He aquí otras noticias que acerca de este compositor proporciona Fétis en su *Biografía universal de los músicos*:

«... mostró desde su infancia las más felices disposiciones para la música. Adquirió las primeras nociones de este arte casi sin maestro, guiado por su genio. Sin tener conocimiento alguno de la armonía, compuso una *ópera española* en que había ideas deliciosas y enteramente originales. A la edad de trece años se trasladó á París para dedicarse á formales estudios del arte en el Conservatorio, donde por Octubre de 1821 tuvo por maestro en el violín á Baillot y en la armonía al autor de este Diccionario. Fueron admirables sus progresos; menos de tres meses le bastaron para adquirir conocimiento perfecto de la armonía y al cabo de dos años no había dificultad en el contrapunto y en la fuga que no venciese como por vía de juego.

Arriaga había recibido de la naturaleza dos facultades que rara vez reúne el artista: el don de la inventiva y la aptitud más completa para vencer todas las dificultades de la ciencia. La prueba más evidente de esta aptitud es una *fuga* á ocho voces que escribió sobre las palabras del credo *Et vitam venturi*. La perfección de este trabajo era tal, que Cherubini, tan buen juez en esta materia, no vaciló en declararle una obra maestra.

Habiéndose establecido en el Conservatorio en 1824 clases de repetición en armonía y contrapunto, Arriaga fué encargado de una de estas clases como repeticionero.

Los progresos de este joven artista en el arte de tocar el violín no fueron menos rápidos: la naturaleza le había organizado para ejecutar bien todo lo que pertenece al dominio de la música.

El ansia de producir le atormentaba, como atormenta á todo hombre de genio. Su primera obra fué una colección de *tres cuartetos* para violín que se publicó en París en 1824 por el editor Ch. Petit. Es imposible imaginar nada más original, más elegante ni escrito con más pureza que estos *cuartetos*, no lo bastante conocidos. Cada vez que eran ejecutados por su joven autor excitaban la admiración de los que los oían. La composición de esta obra fué seguida de las de una *over-tura*, de una *sinfonía á gran orquesta*, de una *misa á cuatro voces*, de una *salve regina*, de varias *cantatas francesas* y de algunas *romanzas*. Todas estas obras, en que brillan el más hermoso genio y el arte de escribir, llevado tan allá como es posible, permanecen inéditas.

Tantos trabajos realizados antes de la edad de diez y ocho años habían sin duda maleado la buena constitución de Arriaga, en quien á fines de 1825 se declaró una grave enfermedad de languidez que le condujo al sepulcro en los últimos días del mes de Febrero del año siguiente, y el mundo musical se vió privado del porvenir de un hombre destinado á contribuir poderosamente al adelanto de su arte, como los amigos del joven artista se vieron privados del alma más candorosa y pura!»

Si todos los esfuerzos en pro de la creación de la ópera nacional no dieron ni entonces ni más tarde el esperado fruto, nació en cambio de la labor de los maestros españoles un género genuinamente español, al que al principio de este capítulo aludimos y que de nombre impropio y según algunos de remoto origen, inauguró su época de afianzamiento en la que es en estos renglones objeto de nuestra Historia.

En la titulada *Colegialas y soldados*, de Rafael Hernando, supone Peña y Goñi los orígenes de la zarzuela, desdeñando las estrenadas desde 1628 á 1659 (*El jardín de Falerina*, *El mayor encanto amor*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*) y otras muchas posteriores (*Duelos de ingenio y fortuna*, *Clementina*, *El tío y la tía*, *Los impulsos del placer*, *La feria de la fortuna*, *El licenciado Farfalla*, *Los zagales del Genil*, *La Briseide*, *En casa de nadie no se meta nadie ó el buen marido*, *El maestro de la niña*).

En 1832 fué estrenada una zarzuela, así la llama Saldoni, á pesar de llamar á la obra melodrama sus autores, titulada *Los enredos de un curioso*, letra de Enciso Castrillón y música de Carnicer, Saldoni, Albéniz y Piermarini, y en 9 de Enero de 1843, otra con el nombre de *Los solitarios*, letra de Bretón de los Herreiros, música del maestro Basilio Basyli.

Discute Peña y Goñi el carácter de estas producciones é insiste en atribuir,

como registramos más arriba, á Hernando el origen de la verdadera zarzuela.

Al propio Hernando, en la dedicatoria al Conservatorio que de su obra escribió cuando después de 23 años de su estreno publicó el arreglo para canto y piano, deja Peña la demostración del aserto. Imitarémole nosotros reproduciendo también parte de la dedicatoria:

Dice Hernando:

«La circunstancia de haber sido el principal iniciador de este género un discípulo del Conservatorio, es suficiente indicio y prueba de que emanó de sus aulas esta primera iniciación é impulso en favor del arte lírico español; así es que al dedicarle yo con tal carácter la reducción para canto y piano de la zarzuela *Colegialas y soldados*, que fué la primera en artístico plan y consolidadoras consecuencias, le proporciono poder mostrar con mayor facilidad un documento suyo propio y que, sea el que fuere su mérito artístico, siempre señalará un hecho histórico del arte contemporáneo.

Para que este documento resulte completo, fuerza es que repita aquí, por más que conste en varias reseñas, lo conducente á demostrar que esta obra determinó la forma del género, promovió empresa teatral para cultivarlo, y consiguió sin dilación ni demora, y de la manera más completa, la asidua concurrencia del público, que son las tres circunstancias indispensables para que con razón pueda decirse que en *Colegialas y soldados* estribó y tuvo su principal base el espectáculo de la zarzuela en su actual y desde entonces no interrumpida época.

Mes y medio hacía, por la Pascua de Navidad de 1848, de mi regreso á Madrid, después de cinco años de ausencia de mi patria, cuando una singular circunstancia, atendida la irreparable pérdida de familia que acababa de sufrir, me hizo ir al teatro que había en la calle de las Urosas, llamado entonces de la Comedia. En las funciones de tarde durante aquellas fiestas se representó una parodia en un acto titulada *Las sacerdotisas del sol*, que contenía cuatro piececitas de música, tres escritas por el compositor D. Cristóbal Oudrid, y otra que se negó á componer y que yo compuse, previa su venia, en consideración á no poder dejar de complacer así á mi amigo D. Juan del Peral, autor de la obra.

Las felices disposiciones para la música que descubrí en algunos de aquellos actores, por más que ni aun conocían el solfeo, y sobre todo, la gran complacencia del público al oír cantar en español, me sorprendieron tan vivamente, que desde luego combiné con dicho Sr. Peral la manera de aprovechar tan favorables elementos para intentar el planteamiento de un teatro lírico de zarzuela, ya que respecto al de ópera española, que era uno de los proyectos que del extranjero traía, tuve que abandonar por entonces el pensamiento, porque las elevadas clases sociales á quienes más debía interesar su planteamiento, se mostraban repulsivas y poco dispuestas á secundar mi proyecto.

En la noche del 18 de Febrero de 1849 se representó nuestro ensayo de zarzuela en un acto, titulado *Palo de ciego*; á sus representaciones sucedió en la del 15 de Marzo el que en un acto también hicieron los Sres. Oudrid y Montemar, titu-

lado *Misterios de bastidores*, y seis días después, 21 de dicho mes, fué la primera representación de *Colegialas y soldados*.

A los pocos días una empresa, con deseo de cultivar este nuevo espectáculo, después de haber solicitado y obtenido de mí, bajo la condición de ser director exclusivo del género, una escritura con el compromiso de componer en la inmediata próxima temporada catorce actos de zarzuela, subarrendó en seguida el teatro que había en la calle de la Magdalena y que se nombró de Variedades.

La primera composición de mi contrato fué la zarzuela en dos actos, letra de don Luis de Olona, titulada *El duende*, que se estrenó en la noche del 6 de Junio de dicho año de 1849, alcanzando tan completo éxito, que me eximió de la pesada carga de los catorce actos, pues las 120 representaciones que de ella se sucedieron en aquella temporada, sólo permitieron pusiese en escena la que para estrenarse á mi beneficio compuse en dos actos, letra del Sr. Larrañaga, titulada *Bertoldo y comparsa*.

El objeto que me impulsó á investirme con las atribuciones de director exclusivo, le manifesté inmediatamente trabajando sin descanso hasta conseguir de la empresa que escriturase al cantante D. Francisco Salas, tan luego como cesó de tomar parte en las funciones que en las tardes de la Pascua de Navidad de 1849 tuvieron lugar en el teatro Español, representándose la zarzuela en dos actos *La mensajera*, obra de Olona y del compositor D. Joaquín Gaztambide. Y en cuanto á este compositor, así como á D. Francisco Asenjo Barbieri, no sólo les fué franqueada la escena del teatro de mi dirección, sino que fraternalmente compartí ésta y sus emolumentos con ambos en la siguiente temporada, y con tanta mayor satisfacción por mi parte, cuanto que á excepción de las zarzuelas en un acto del Sr. Barbieri, *Gloria y peluca* y *Tramoya*, que proporcionaron excelentes recursos pecuniarios, mis anteriores obras con agregación de la segunda parte de *El duende*, que á poco compuse, fueron el principal sostén de aquella empresa, que sólo hubo de cesar por haber contratado, además de la compañía de zarzuela, una de verso y otra muy numerosa de baile español, con dos teatros, el del Circo y el de Variedades, reedificado cual se halla á causa del extraordinario éxito que en él había alcanzado la zarzuela. »

« La quiebra de la empresa, sigue Goñi, Gaona-Carceller fué un golpe terrible para los artistas y vino á marchitar en flor todas sus esperanzas y todas sus ilusiones. Trataron de hallar nuevas empresas, pero en vano. Sin un esfuerzo colectivo, aquella inusitada cuanto brillante resurrección de la música española quedaba sin efecto. Hubiera sido un desastre irremediable. La enérgica iniciativa de Gaztambide, secundada sin vacilar y animosamente por sus compañeros, salvó definitivamente la situación. Se formó una Sociedad artística en comandita, compuesta de Gaztambide, Hernando, Salas, Olona, Oudrid, Barbieri é Inzenga, bajo la presidencia de Olona. Los artistas asociados unieron sus esfuerzos y talento y tomaron el teatro del Circo, que inauguró sus funciones el 14 de Setiembre de 1851, con el estreno de la zarzuela *Tribulaciones*, de Rubí, música de Gaztambide.

El éxito de esta producción no correspondió á las esperanzas de la artística asociación empresaria, que ya se disponía muy pronto á plegar su bandera, cuando apareció en los carteles el día 6 de Octubre del mismo año, veintidós días después de la apertura del teatro del Circo, la zarzuela en tres actos de Ventura de la Vega con música de Barbieri, titulada *Jugar con fuego*. Fué una doble explosión, explosión de entusiasmo y explosión de dinero. La honra artística y las necesidades materiales estaban salvadas.

La tarde de Navidad de aquel año señalaba otro éxito inmenso con el delicioso disparate de Olona, *Por seguir á una mujer*, que medrosamente se exhibió como espectáculo vespertino.

El siguiente año de 1852 fué fructuoso para nuestros maestros. Oudrid triunfaba con *Buenas noches, Sr. D. Simón*; Gaztambide tomaba el 5 de Junio una brillante revancha de sus *Tribulaciones*, con *El estreno de un artista* y con *El valle de Andorra*, representado por primera vez el 6 de Noviembre; y Barbieri se hacía aplaudir estrepitosamente en *Gracias á Dios que está puesta la mesa*.

El año de 1853 se hizo memorable por dos fechas: 19 de Febrero y 17 de Junio, que la historia de la zarzuela ha grabado en letras de oro en sus anales. La primera fecha corresponde al estreno de *El dominó azul*, la segunda al de *El grumete*. Un nuevo compositor español, D. Emilio Arrieta, debutaba con dos obras inmortales.

El año de 1854, por fin, contaba en su activo una serie admirable de producciones que aseguraban para siempre la vida del género.

Gaztambide creaba *Catalina* y *El amor y el almuerzo*; Barbieri *Los diamantes de la corona*, *Mis dos mujeres*, y *El vizconde*; Arrieta su *Marina*, y Oudrid *Moreto* y *El postillón de la Rioja*; Oudrid y Allú escribían *La cola del diablo*; Gaztambide y Oudrid *Estebanillo*; Gaztambide y Barbieri *El sargento Federico*.

Ya había obras aplaudidas, ya había público entusiasta, ya había cantantes, ya había repertorio. Un esfuerzo más y toda esa riqueza de la música española quedaba encerrada en casa propia. Se necesitaba un teatro nuevo para dar albergue á tanta novedad.

La Sociedad artística primitiva, reducida ahora á Olona, Salas, Gaztambide y Barbieri pensó en la construcción de un teatro destinado exclusivamente á la música lírico-dramática española, se entendió para la realización del proyecto con don Francisco de las Rivas, opulento banquero, y facilitando éste el terreno y adelantando el caudal necesario, levantóse en seis meses el teatro de la Zarzuela, que inauguró sus funciones el 10 de Octubre de 1856, con la *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas* para orquesta y banda militar, de Barbieri, una *Cantata* de Olona y Hurtado, música de Arrieta, el *Sonámbulo*, zarzuela en un acto de Hurtado y Arrieta y *La Zarzuela*, alegoría en un acto de Hurtado y Olona, con música de Gaztambide, Barbieri, Arrieta y Rossini.

«*Colegiales y soldados*, de Hernando, surgió en el Instituto después de *Palo de*

ciego, *Las sacerdotisas del sol* y *Misterios de bastidores*, de Oudrid, en 1849. El teatro de Variedades dió á conocer, en el mismo año, á *El duende*, primera piedra indudablemente del gran edificio futuro, cuyos cimientos había desflorado *Colegialas y soldados*.

A fines del mismo año aparece Gaztambide con su *Mensajera*, en el teatro Español y en seguida los cantantes más distinguidos del clásico coliseo, la Latorre, Salas y González, son acaparados por la empresa de Variedades. La larva artística de Barbieri se presenta con *Gloria y peluca*, haciendo presentir sus futuros triunfos.

Mientras se reedifica Variedades, la compañía se traslada á los Basilio para donde escribe Hernando *Bertoldo y comparsa*, Gaztambide *A última hora* y *Las señas del Archiduque*, y Barbieri *Tramoya*.

Al año siguiente vuelven todos á la primitiva vivienda, ya restaurada, y Oudrid da á conocer su *Pero Grullo*, pero el teatro de Variedades era chico, faltaba oxígeno para tanta gente. La empresa agrega entonces á su teatro el del Circo y forma una triple compañía que la obliga á declararse en quiebra, después del éxito de la segunda parte de *El duende* de Hernando, de *El tío Caniyitas* de Soriano Fuertes y otras de Gaztambide, Oudrid, Genovés, etc.

Una nueva empresa asume á su cargo la terminación del año cómico con funciones de zarzuela y da á conocer en *El campamento* á Inzenga; fórmase en seguida la asociación artístico-cooperativa que toma el Circo en 1851, y creado ya el género, robusto y vigoroso, álzase el teatro de la Zarzuela como albergue definitivo y permanente de la ópera cómica española.

Observará el lector que doy por partida doble la historia de la fundación y primeros años de la zarzuela. No importa; lo hago de propósito, porque me gusta insistir en los argumentos que han de venir á fortalecer mi opinión, etc...»

«La actual zarzuela no es, pues, concluye Goñi, la zarzuela del palacio del Pardo, es la ópera cómica española. La del siglo XVII creó una anfibología que hoy tenemos que soportar, porque lo hecho, hecho está y ya no tiene remedio, pero séame lícito afirmar con toda la profunda convicción de quien ama con entusiasmo las verdaderas glorias de su patria, y quiere dar á cada cual lo suyo, que el origen de nuestra zarzuela, llamada así, en vez de ópera cómica española, reside en *Colegialas y soldados*, de D. Rafael Hernando, estrenada el 21 de Mayo de 1849.

Si el nuevo género hubiera recibido el nombre de ópera cómica, no tendrían los extranjeros necesidad de preguntar ¿qué es zarzuela? y sabrían que nuestras zarzuelas son algo más que una colección de jotas y boleros como ellos creen. A bien que bajo este concepto encontrarían partidarios en nuestro mismo país, por que uno de los daños más grandes que esa absurda denominación produjo al arte lírico-dramático español, fué el hacer creer que la dichosa *zarzuela* no podía dar idea ninguna de música de algún vuelo, ni representar otra cosa que la canción popular, descocada, libre y populachera.

De zarzuela nació *zarzueleros*, como á nuestros maestros llamaban los enemigos del nuevo género despreciativamente. Y aun hoy sucede con bastante frecuencia oír exclamar á algunos: «Eso no es de zarzuela», cuando de nuestras mejores zarzuelas se trata, ó decir desdeñosamente al juzgar una ópera italiana que no es del agrado público: «Es una zarzuela».

Y no saben esos señores que el *Fausto* de Gounod nació zarzuela, y que zarzuelas son y seguirán siendo, á pesar de sus recitados, *Fra Diávolo* y *Mignon*, por no citar más que estas dos deliciosas obras.»

Nació Rafael José M.^a Hernando y Palomar, en Madrid, el 31 de Mayo de 1822, é ingresó en el Real Conservatorio de María Cristina á los quince años, en 1837. Asistió á las clases del Conservatorio hasta 1843, perfeccionando el solfeo en la cátedra de don Juan Gil, cursando piano con Albéniz, canto con Saldoni y composición con Carnier. De Carnier, encargado accidentalmente de la Dirección del Conservatorio, fué Hernando suplente en 1842. Tavo entonces el joven compositor por discípulos, entre otros, á don Joaquín Gaztambide y don Francisco Asenjo Barbieri.

En Noviembre del 43 pasó á París, donde permaneció cinco años, durante los que recibió lecciones de canto de García, Celli y Galli, practicó la composición con Carlini y Caraffa.

Protegido con largueza por su tía doña Francisca Hernando de Mortier, fué uno de los socios fundadores de la sociedad de Santa Cecilia, creada en París, sociedad en que dió á conocer alguna de sus obras, entre ellas, un notable *Stabat Mater*.

Escribió luego una ópera en cuatro actos titulada *Romilda*.

La grave enfermedad que llevó al sepulcro á su padre, don Pedro Hernando, hizo regresar precipitadamente al compositor á Madrid en 1848.

Ya sabe el lector por la *Dedicatoria* lo más de lo ocurrido después.

Fué Hernando presidente de la Asociación cooperativa que para continuar el desarrollo de la zarzuela promovieron con él los compositores Barbieri, Gaztambide, Oudrid é Inzenga, el autor dramático Luis de Olona y el cantante Francisco Salas.

Durante esa presidencia, además de escribir obras en colaboración, puso música á dos zarzuelas, que luego fueron muy aplaudidas, de don Manuel Bretón de los Herreros, *El novio pasado por agua* y *Cosas de Don Juan*.

Con la zarzuela *Cosas de Don Juan* se inauguró la primera temporada teatral de 1854.

Por no prestarse á convertir en empresa especulativa la asociación artística antes formada, separóse Hernando por entonces de sus compañeros.

Excluidas desde entonces sus obras del teatro de la Zarzuela, no consiguió en adelante estrenar ninguna de las que de nuevo escribió.

Pero si se le cerró el teatro, se le abrió el Conservatorio.

Y no sólo en el Conservatorio siguió prestando sus servicios á la música; se los prestó importantes con la creación de la *Sociedad artístico-musical de Socorros mutuos*.

De la labor musical de Hernando fuera del teatro, da exacta idea el propio compositor español en una carta que escribió á Peña y Goñi, y que el autor del excelente libro *La Opera española* da á la publicidad.

He aquí esa carta:

«Mi querido amigo: correspondiendo á su cariñosa indicación, remito á usted los adjuntos impresos (la partitura para canto y piano de *Colegialas y soldados*, los *Anuarios* de la *Sociedad artistico-musical de Socorros mutuos* desde su fundación hasta el año 1879, y un ejemplar del *Proyecto-memoria para la creación de una Academia de música*), referentes á hechos de mi vida artistica.

»La parte que haya aportado al teatro lirico-español, apuntada está en la *Dedicatoria* que contiene mi partitura *Colegialas y soldados*. Creo, además, que, respecto al punto de vista de la iniciativa, debe tenerse en cuenta que mis cuatro primeras obras pertenecieron á otros tantos poetas, y, por consiguiente, que el enlace entre ellos fué del músico, no de los poetas.

»Respecto á mi única fiel hija la *Sociedad artistico-musical de Socorros mutuos*, los adjuntos *Anuarios* patentizan los ideales artisticos, á más de los benéficos, que, bajo su enseña, he tratado de realizar.

»En el proyecto-memoria para la creación de una Academia de música, determinadas están las necesidades que me lo inspiraran. La acogida que mereció no pudo ser más lisonjera: unánime aprobación de toda la prensa periódica, su estudio en palacio por el delegado que nombró la augusta señora á quien fué dedicado (la Reina Isabel), y con el resultado de remitirse al Gobierno bajo la mira de que su creación revisiera mayor importancia, recayendo luego informe favorable del Consejo de Instrucción pública, pero en momentos poco propicios (pocos años antes de la revolución de Septiembre).

»Que los ideales que apuntaba en aquel proyecto, los vengo sosteniendo en la Academia de San Fernando, demuéstranlo los adjuntos manuscritos sobre enseñanza musical, así como la solicitud en demanda de auxilio para el teatro lírico-nacional ya publicada, como Vd. sabe, en el *Boletín* de dicha Academia.

»Réstame ahora indicarle algo sobre trabajos en el terreno oficial en favor de la enseñanza que absorbieron los catorce años del mayor vigor de mi vida, y respecto de los cuales, atendida su índole, no puedo enviarle documentación impresa.



Rafael Hernando.

» Mi primera atención al regresar á Madrid, después de cinco años de permanencia en París, fué visitar el Conservatorio para saludar á mis profesores en las mismas aulas donde había hecho mis principales estudios artísticos.

» Nunca olvidaré la deferente atención con que fueron escuchadas las observaciones que, siempre emanadas de sincero cariño y profundo agradecimiento, me permitía exponer; pero tampoco que acentuadas más y más que fueron por mí, con motivo de los primeros felices pasos del teatro lírico-español, me obligaron á no poder desatender la reiterada solicitud que me fué dirigida para que personalmente contribuyese á la realización de las mejoras que indicaba.

» Bajo la promesa de que, tan luego fueran efectuadas, podría retirarme, acepté, en Junio de 1852, el cargo de Secretario, como más adecuado para el objeto y el menos incompatible con mis tareas teatrales, por entonces en su mayor apogeo.

» El Conservatorio acababa de ser trasladado al local que ahora ocupa; poseía escaso material de enseñanza y carecía de todo lo necesario para las solemnidades que pronto se celebraron. Imposible sería enumerar los obstáculos que fué necesario vencer hasta que en Junio de 1855 se hizo pública manifestación de su transformación escolar. El resultado fué sorprendente, como intentaré darle á conocer.

» Con excepción de una docena de filas, todas las demás localidades del gran Salón, estaban francas para quien quisiera asistir, lo cual fué anunciado repetidamente en todos los periódicos. Ni un solo día de los concursos públicos á los premios que constituían la manifestación, dejó de haber exceso de público, que vió figurar entre los jueces de esos certámenes á los maestros y artistas de mayor ilustración, no pertenecientes á la Escuela, y entre ellos á los que habían venido censurando, más ó menos acertadamente, la privada organización de este establecimiento.

» Ya la crítica era fácil. Los concursos constituían grados artísticos según el premio, y discípulos y profesores exponían su trabajo á la sanción del público; porque los concursos eran consecuencia de los exámenes generales que acababan de verificarse bajo la nueva fase de exigirse á los alumnos lo que con relación á los años de estudio debían saber, y no conformarse con lo que buenamente supiesen, como había venido sucediendo.

» Unánime y grande fué el inmediato aplauso por semejante transformación, pero el completo triunfo resultó en la matrícula, que, desde el año siguiente, fué duplicándose y concurriendo discípulos de provincias que antes no lo hacían, con excepción de algunos pueblos cercanos á Madrid.

» Como la reforma arrancaba de nueva reglamentación, debida á mi iniciativa, cuyos proyectos contaban larga historia, para comprenderla mejor precisa saber que el Conservatorio estaba dirigido por el Vice-Protector, que lo era el excelentísimo Sr. D. Juan Felipe Martínez Almagro, y una junta facultativa compuesta de los profesores Sres. Saldoni, Valldemosa, Díez, Inzenga (D. Angel) y Luna.

» Desde el mismo día que, en Octubre de 1854, presenté mis trabajos, se decla-

raron dos de los Vocales en completa oposición, circunstancia que aconsejó oportuno (dado mi cargo de secretario de la Junta) constituir una comisión ponente, prestándome á este fin su concurso el profesor D. Francisco de Asís Gil. Así, pues, en 4 de Noviembre comenzó la discusión del reglamento orgánico, resultando tan empeñada que se prolongó durante aquel mes, invirtiéndose quince larguísimas sesiones. Su aprobación fué por mayoría, anunciando voto particular los señores Saldoni y Díez, que constituyeron la oposición.

» El cambio de Vice-Protector, que recayó en el Marqués de Tubuérniga, motivó que quedasen en suspenso estos trabajos, hasta que en Diciembre de 1855, siendo Vice-Protector el Excmo. Sr. D. Joaquín María de Ferrer, volvieron á reanudarse.

» En las dos sesiones de los días 11 y 15 fué leído y desechado el anunciado voto particular y revisado el proyecto aprobado por la mayoría, al cual el Sr. Eslava, que ocupaba el puesto del finado Carnicer, declaró se adhería.

» Otras dos sesiones, celebradas los días 18 á 20 bastaron para la discusión de mi otro proyecto de reglamento interior, que fué aprobado por unanimidad, siendo en seguida elevados ambos á la superioridad y recayendo en Marzo la resolución del ministro de la Gobernación, D. Patricio de la Escosura, autorizando fueran planteados desde luego, si bien con el carácter de ensayo.

» El poco tiempo que restaba para finalizar aquel curso escolar, arredraba á todos para plantear la parte más transcendental de la reforma, como eran los exámenes generales y los concursos; pero mi energía se impuso, realizándose, como va dicho y evitándose nuevas dilaciones que hubieran podido surgir, como inmediatamente, con gran contentamiento general, fué reconocido.

» Datando de aquí, según mi juicio, la transformación en Conservatorio de la Escuela que hasta entonces y desde su fundación sólo había sido un mero Colegio, repito que para el poco ó mucho mérito de mis trabajos á tal objeto dirigidos, conviene tener en cuenta que durante todo ese tiempo los jefes habían sido, como queda dicho, altos personajes, pero no facultativos.

» Al año siguiente ocupó el cargo de Vice-Protector mi ilustre amigo el insigne don Ventura de la Vega, que á poco fué remunerado en su cargo bajo el título de Director.

» Hallándome ya libre yo de asiduas tareas teatrales por haber combatido la realizada transformación en empresa de la Zarzuela, la mayoría de los que habíamos constituido su anterior Junta directiva y no haber querido, en consecuencia, formar parte de aquélla, consideré que mi mucha actividad de entonces en ninguna obra podía tener mejor empleo que en el Conservatorio.

» Toda mi vida se concentró en él y Dios sabe que sólo para llegar á obtener pensiones para alumnos de canto, y para que la entrada en el profesorado, incluso los supernumerarios, fuera por oposición, se necesitaron larguísimos, penosos y constantes trabajos. Tampoco fueron menos improbables los realizados para el adelanto docente; mas á este fin, tanto el Conservatorio y mi amistad conta-

ban con un poderoso elemento en el sabio maestro Eslava, así es que cuando en virtud de la ley de Instrucción pública de 1857, quedó incorporado el Conservatorio á los demás establecimientos de enseñanza, pasando á depender del ministerio de Fomento, nos propusimos la formación de programas, puntualizando los estudios de cada año, cosa desusada en Bellas Artes. Eslava formó el de composición y yo el de armonía, dando luego cima á todos los concernientes á las demás enseñanzas.

» ¡Y cómo pasar en olvido el recuerdo de que no conocí á Eslava hasta su entrada en el Conservatorio, ni había procurado su trato y hasta tenía desfavorable prevención acerca de él por haber escuchado contar la calumniosa patraña, entre otras semejantes, de que la *Sonámbula* podía escribirse al hacer tiempo para tomar chocolate, siendo al contrario Eslava entusiasta encomiador de Bellini y todos los grandes melodistas!!!

» También puedo asegurar que una mutua amistad más franca ni más profunda se forma pocas veces tan pronto como la que desde luego nos unió. Por ser así, dimití yo el cargo de Secretario al ocurrir en 1866 la muerte de D. Ventura de la Vega y en su consecuencia haber quedado acordada oficialmente una combinación favorable á Eslava que la política se encargó de desbaratar, circunstancia que además me obligó á sostener una prolongada y enojosa polémica periodística.

» Que mis servicios en el terreno oficial hayan estado exentos de peregrinas vicisitudes, hubiera contradicho al ingrato rumbo de mi sino. Las tuve; ocurriéndome la primera en 1857, al aplicármese la disposición de que los Secretarios de las Escuelas habían de desempeñar cátedra, confiándome la de armonía con dotación de *diez mil reales* y *dos mil* de gratificación como Secretario, siendo así que por este solo cargo disfrutaba *doce mil reales* de sueldo, castigando con ello, sin duda, mi orgullo de creer en conciencia que mis servicios habían excedido á todo sueldo (1).

» La segunda aún más mayúscula, fué en Junio de 1868, que á virtud de una llamada reforma, se me declaró excedente, no obstante ser el profesor más antiguo de aquella enseñanza y haberla organizado con el plan por el cual, sin interrupción, se viene rigiendo.

» Y voy á terminar este prolongado y mal perjeñado escrito, omitiendo toda otra particular noticia, pues de no hacerlo así, me llevaría á tener que mencionar muchas inauditas ingratitudes, y de sólo pensarlo mi ánimo sufre cruel tortura; execro la ingratitud con toda mi alma.

» No me he interpuesto en el camino de nadie y siempre estuve propicio al auxilio de toda honrada aspiración. Mi espíritu de iniciativa siempre me impulsó á marchar por rumbos abandonados, ó no seguidos al menos en la forma que yo

(1) Todos los que me han sucedido en el cargo de Secretario han tenido mayor gratificación y luego sueldo.

consideraba de mayor interés general, y sólo lamento no haber podido realizar todo cuanto haya intentado ó pensado en beneficio de la juventud estudiosa, por la que siento entusiasta predilección.

> Además, mi personalidad en el arte representa iniciativa y, por consiguiente, si las piedrecitas que haya aportado, primero al teatro lírico español, luego á reformas en la enseñanza oficial, después al benéfico Instituto de la sociedad artístico-musical de Socorros mutuos, y también, finalmente, para académica representación del arte, son considerados un día de alguna importancia, dentro del actual progreso musical de España, me alegraré.

> A mí me basta la satisfacción de reparar que mi iniciativa fué tan provechosa que subsiste en sus consecuencias, sin la menor interrupción, en las tres mencionadas instituciones, y que de éstas emana principalmente, según mi juicio, el actual moderno movimiento artístico-musical.

> Desconsuélame, sí, amargamente el que, sin haber sido rechazado del público y merecidole, por el contrario, siempre aplauso, me venga estando vedada la escena del teatro, á cuya apertura tanto contribuí. De no ser así, mi solitaria vejez sería menos árida, pues como compositor vengo figurándome igual á uno que sepultaran vivo; imagen demasiado desagradable para una naturaleza muy artista, y mayormente en la breve época de espera, respecto á la total liquidación de esta vida terrenal.

> ¡Cuánto puede sufrir un compositor! Si fuera pintor ó escultor, ¿habríame sucedido no poder seguir exhibiéndome en terreno propio entre mis émulos, siquiera hasta una primera pública derrota!!...

.....
> Que el cielo conceda á Vd. la felicidad que le desea su afectísimo viejo amigo, RAFAEL HERNANDO. — Mayo, 11 de 1882. >

No sólo por resultar interesantísimo para el estudio del espíritu de la época, sino por tratarse de la primera obra que consolidó el triunfo de la zarzuela ú ópera cómica española, reproducimos el juicio que mereció á Peña y Goñi la obra *Colegialas y soldados*, á que tantas veces hemos aludido.

Profanos en el arte de la música, carecemos de toda autoridad para substituir en esta materia con juicios propios los ajenos.

<La zarzuela de Hernando tiene dos actos, cinco personajes cantantes y coro de ambos sexos. El preludio es una pequeña sinfonía compuesta de tres motivos que tienen importante papel en el transcurso de la obra: el primero, el comienzo del dúo de barítono y bajo, el segundo, el andante de una romanza de tiple, que el autor titula *Velada*, y el tercero el motivo característico del coro de colegialas y cuento del asistente, que se hizo popular con el título de escena del *Padre nuestro*.

Desde luego se adivinan los propósitos del maestro de caminar ligeramente y echar á un lado toda dificultad. La elección de los motivos es discretísima y tiene

esta corta página instrumental una animación infantil sumamente graciosa. Es un prelude curioso, interesante y agradable.

El telón se alza en el fulgor de los relámpagos y al estampido de los truenos que la orquesta imita con toda la onomatopeya cromática y *tremolante* que es en casos tales de rigor. Las colegialas cantan al órgano una plegaria llena de sencilla unción, mientras el huracán va cediendo en violencia y desaparece por completo, dando fin á la escena.

Sigue á la introducción una canción de bajo cantante y coro de soldados, *Bella es la vida del militar*, de estructura marcial, que aumenta considerablemente un *rataplán* movido, entonado sucesivamente por la voz cantante y el coro.

El *terzettino* siguiente, *Pero, madre, por San Pedro*, tiene indicaciones cómicas en la poesía que la música apunta con cierta despreocupación, y en cuanto á la *Velada* que viene después, es decir, la romanza de tiple es, en mi concepto, la hoja saliente de la partitura. El *ritornello* está compuesto con suma delicadeza; el primer tiempo del andante, *El horizonte se mira—de pálida luz ornado*, tiene un abandono encantador; y la melodía del segundo tiempo, *Velad, hermanas mías—la media noche es ya*, es sencilla, bonita y apropiada. En suma, cuarenta compases de canto que constituyen una velada de cinco minutos, pero deliciosa.

El dúo de bajo y barítono revela un sabor cómico notable; el brindis del asistente es un conato de canción báquica en el que no hay tiempo de fijarse; pero en cambio el final del acto, con sus toques militares, sus contrastes cómicos y la intervención de las colegialas, es la página más considerable de la partitura y aquélla que tiene más variedad y más animación.

El prelude del acto segundo está trazado con *amore* por Hernando, y deja ver, desde luego, que los instrumentos le inspiraban mucha más confianza que las voces. Toda la pieza está trabajada sobre la plegaria de las colegialas en la introducción, preparada esta vez con breves diseños rítmicos del *rataplán*.

Hay arpegios de fagot, repetidos como un eco por el clarinete; la plegaria de las colegialas, acompañada al principio en sonoridades veladas, se destaca luego por medio de un *crescendo*, sobre el dramático *trémolo* de la cuerda, dando pomposamente cortejo á la voz de los soldados que detrás del foro entonan la victoria. Apenas se alejan, la tiple entona un diálogo con el coro femenino, se unen las voces y termina la escena con un interesante *múttis*.

La *arieta* de barítono es italianísima desde el principio al fin, con su *andante*, su tiempo intermedio de marcha y su correspondiente *cabaletta*; así como es italianísima de cabo á rabo la *arieta* de tiple con su *andante*, su recitado intermedio, su *allegro moderato* y su correspondiente fermata; y como lo es asimismo el dúo de tiple y barítono con su *larghetto*, su *allegro* episódico, su *moderato quasi allegretto* y sus dos indispensables fermatas á dúo.

A estas tres piezas italianas sigue la que más popularizó la zarzuela de Hernando: el cuento del asistente, conocido por la escena del *Padre nuestro*. Para que pueda apreciarse la terrible intención de la poesía de aquel tiempo, en com-

paración con la que ha privado en nuestra zarzuela desde la intrusión de los bufos y priva todavía, salvo honrosas aunque raras excepciones, voy á reproducir aquí íntegra la popular escena de *Colegialas y soldados*:

COLEGIALAS

¡Padre nuestro, Padre nuestro!
 Vos que andáis por la ciudad,
 Explicadnos una cosa
 Que os queremos preguntar.
 ¿Qué es un jefe? ¿Qué es un soldado?
 ¿Un sargento ú oficial?
 ¿Qué es la guerra? ¿Las batallas?
 ¿Qué es, en fin, un militar?

ASISTENTE

Hijas mías, esa historia,
 Es muy larga de contar.
 ¡Dios nos valga! ¡Ni en tres horas
 Se concluye de charlar!

COLEGIALAS

¡Ay qué bueno! ¡Padre nuestro!
 Esa historia nos contad.

ASISTENTE

Si es empeño, vaya en gracia.
 Atención, que va á empezar.
 Hijas mías, es la guerra
 La mayor calamidad
 Que entre los hombres existe
 Y entre las mujeres más;
 Pues si aquéllos hacen daño
 Con el fuego y alquitrán,
 Ellas talan y destruyen
 Con su eterno murmurar.

COLEGIALAS (*exclamación cómica*)

¡Ay qué historia tan horrible!
 (*Transición cariñosa*)
 Sin embargo, continuad.

ASISTENTE

El soldado es un diablillo;
 Un cabo ya es algo más,
 El sargento es ya demonio
 De más superioridad.
 El oficial, hijas mías,
 Es el mismo Satanás,
 Si os atrapa, sois perdidas.
 Por más cruces que le hagáis.

COLEGIALAS

¡Ay, Jesús, Jesús qué miedo!
 ¡Padre nuestro, basta ya!

Ni más, ni menos. Hoy pasaría esto en un *Guignol*, y gracias. Y entonces entusiasmo al público, á aquel público sano y despreocupado que todavía no lla-

maba zarzueleros á nuestros maestros y que reía y palmoteaba como niño con traje de fiesta al oír esas candideces puestas en música por Hernando con una gracia sencilla, natural y exenta de todo linaje de pretensiones.

Al final de la obra, *Acaben las penas,—y reine la alegría,—pues luce en este día,—de la ventura el sol*, es una pieza de conjunto alegre y concisa, peroración obligada de todas las zarzuelas en que no hay que lamentar más desgracias personales que la del traidor, si le hay.

Tal es *Colegialas y soldados*, rápida é incompletamente analizada; tal fué el embrión de nuestra zarzuela. El corte de las piezas, su enlace, su forma melódica, todo revela el molde italiano, á par que la sencillez voluntaria del autor y su propósito de no dar desarrollo á las piezas, ni presentar dificultades de ninguna especie á los intérpretes, manifiestan evidentemente las escasas facultades vocales de éstos y el afán de introducir en las masas populares la afición á la música cantada en español.

La música italiana que nos había matado en la ópera, nos salvó en la zarzuela, y así como *La serva padrona* de Pergolese creó en París la ópera cómica francesa, la irrupción de Rossini y de los grandes maestros italianos de su época, nos trajo á nosotros los materiales de la zarzuela.

A D. Rafael Hernando corresponde la gloria del primer paso con *Colegialas y soldados* y *El duende*. Las 126 representaciones consecutivas de esta última fueron el toque más enérgico de llamada que la zarzuela haya hecho al público desde que la zarzuela existe (1). Ya se han visto los resultados».

Murió el maestro Hernando en Madrid el 10 de Julio de 1888.

* * *

El día 7 de Febrero de 1825 nació en Badajoz Cristóbal Domingo Romualdo Ricardo Oudrid.

Estudió desde muy niño solfeo y aprendió á tocar algunos instrumentos. Sin nociones siquiera de armonía escribió arreglos para oboé, clarinete, flauta, etcétera, de sonatas de Haydn y Mozart.

Trasladóse á los diez y nueve años á Madrid. Recomendado á Saldoni, favoreció la prensa con su protección. Como pianista consumado, tributáronle elogios

(1) Como detalle interesante y curioso, doy á continuación el reparto que tuvo *El duende* en su primera representación:

DOÑA INÉS.	D. ^a Juana Samaniego.
DOÑA SABINA.	María Bardán.
JUANA.	Josefa Ramos.
QUITERIA.	Joaquina Carceller.
D. CARLOS.	D. Manuel Catalina.
D. DIEGO.	José Cortés.
D. CALIXTO.	José Aznar.
ANTONIO.	Fernando Navarro.
EL CABO CORREA.	Enrique Lope.
EL TIO EMETERIO.	Juan Antonio Carceller.
D. VENANCIO.	Benito Florez.
PERICO.	Félix Díez.

El semanario pintoresco español, fundado por Mesonero Romanos en 1836, y la *Crónica de Madrid*.

Tributáronselos también como compositor de una fantasía sobre temas favoritos de la ópera *María de Rohan*, unas *Variaciones sobre el jaleo de Jerez* y una *Colección de canciones y melodías españolas*, titulada *Recreos del artista*.

Datan los primeros pasos de Oudrid en el teatro de 1847, en que estrenó en el teatro del Instituto, que explotaba el género andaluz, *La venta del Puerto ó Juanillo el cantrabandista*, y en el de la Cruz, *La pradera del canal*, en colaboración con Cepeda y Sebastián Irardier.

Música de Oudrid era la de *Las sacerdotisas del sol*, juguete de don Juan del Peral, estrenado en la Pascua de Navidad de 1848, y en el que compuso, según queda dicho, Hernando un número. Ya solo, ya en colaboración, escribió Oudrid hasta ciento cincuenta y tres actos. Sesenta y dos zarzuelas escribió solo (1).

(1) Goñi formó y publicó la lista más completa que se conoce de las obras de Oudrid. Hela aquí:

Núm.	TÍTULOS DE LAS OBRAS	Actos	POETAS	Fechas de estrenos	TEATROS
1	La venta del Puerto ó Juanillo el Contrabandista	1	Fernández (Mariano).	16 Enero 1847.	Príncipe.
2	La pradera del Canal (con S. Irardier y Cepeda)	1	Azcona.	1847.	Cruz.
3	Las sacerdotisas del Sol (con Hernando).	1	Peral (Juan del).	24 Diciembre 1848.	Instituto.
4	Misterios de bastidores	1	Montemar.	15 Marzo 1849.	Idem.
5	La paga de Navidad	1	Idem.	5 Julio 1849.	Idem.
6	El alma en pena	1	—	2 Agosto 1849.	Circo de Paul
7	Pero-Grullo.	2	Larrea y Lozano.	14 Noviembre 1850.	Varietades.
8	Escenas en Chamberí (con Hernando, Gaztambide y Barbieri)	1	Olona (José).	19 Idem.	Idem.
9	Misterios de bastidores (2.ª parte)	1	Montemar.	Enero 1851.	Circo.
10	Un embuste y una boda	1	Larra.	1851.	Idem.
11	Todos son raptos.	1	Idem.	28 Mayo 1851.	Idem.
12	El castillo encantado (con Inzenga)	3	Bravo (Emilio).	18 Diciembre 1851.	Idem.
13	Por seguir á una mujer (con Hernando, Gaztambide, Barbieri é Inzenga)	4	Olona (Luis).	24 Idem.	Idem.
14	Mateo y Matea.	1	Maiquez (Rafael).	12 Febrero 1852.	Idem.
15	Buenas noches, Sr. D. Simón	1	Olona (Luis).	16 Abril 1852.	Idem.
16	De este mundo al otro	2	Idem.	13 Mayo 1852.	Idem.
17	El violón del diablo.	1	García.	25 Noviembre 1852.	Idem.
18	Las dos venturas (con Luis Arche)	1	—	24 Diciembre 1852.	Príncipe.
19	Salvador y Salvadora (con idem)	1	—	Idem.	Idem.
20	Don Ruperto Catebrin.	2	Olona.	Idem.	Circo.
21	El alcalde de Tronchon	1	Boldum (Calixto).	28 Mayo 1853.	Idem.
22	El hijo de familia (con Gazt. y Arrieta).	3	Olona.	24 Diciembre 1853.	Idem.
23	Un día de reinado (con Gaztambide, Barbieri é Inzenga)	3	Idem.	11 Febrero 1854.	Idem.
24	Moreto.	3	Azcona.	20 Mayo 1854.	Idem.
25	Pablito (2.ª parte de D. Simón)	1	Olona.	24 Diciembre 1854.	Idem.
26	La cola del diablo (con Albú y Barbieri).	2	Idem.	Idem.	Idem.
27	Amor y misterio.	1	Idem.	1.º Mayo 1855.	Idem.
28	Estebanillo (con Gaztambide)	3	V. de la Vega.	5 Octubre 1855.	Idem.
29	Alumbra á este caballero	1	Olona (José).	1.º Diciembre 1855.	Idem.
30	El conde de Castralla	3	A. López de Ayala.	20 Febrero 1856.	Idem.
31	El postillón de la Rioja	2	Olona (Luis).	7 Junio 1856.	Idem.
32	La flor de la Serranía.	1	Gutiérrez de Alba (J.)	2 Agosto 1856.	T. de Verano.
33	Un viaje al vapor	1	Olona (José).	24 Diciembre 1856.	Idem.
34	¡Concha!	1	—	15 Junio 1857.	Idem.
35	El hijo del regimiento.	1	Tamayo (Victorino).	22 Agosto 1857.	Idem.
36	Don Sisenando.	1	Puerta Vizcaino.	4 Abril 1858.	Idem.
37	Beltrán el aventurero.	3	Camprodón.	1.º Septiembre 1858	Zarzuela.
38	El joven Virgilio	3	Pina.	30 Noviembre 1858.	Idem.
39	¡Un disparat!	1	Velasco (Ricardo de).	14 Mayo 1859.	Idem.
40	El último mono	1	Narciso Serra.	30 Idem.	Idem.
41	El Zuavo	1	Sobrado (Pedro N.).	28 Junio 1859.	Idem.
42	Enlace y desenlace	1	Pina.	27 Septiembre 1859.	Idem.
43	Un viaje aerostático (con Gaztambide).	1	—	14 Diciembre 1859.	Idem.
44	Tetán por España (con varios composit.)	1	Pina.	8 Febrero 1860.	Idem.
45	Memorias de un estudiante	3	Picón (José).	5 Mayo 1860.	Idem.
46	Nadie se muere hasta que Dios quiere.	1	Serra.	19 Septiembre 1860.	Idem.
47	Doña Mariquita	1	Frontaura.	13 Noviembre 1860.	Idem.
48	A rey muerto	1	Rivera (Luis).	17 Idem.	Idem.

Alcanzaron algunas ruidosísimo éxito, como *Por seguir á una mujer*, *Buenas noches*, *Sr. D. Simón*, *El postillón de la Rioja*, *Molinero de Subiza*.

Populares fueron la barcarola de la introducción y el nocturno de *D. Simón* y la jota de *El postillón de la Rioja*.

¡Y Oudrid era, desde el punto de vista científico, un lego en cuanto á composición y armonía!

Murió Oudrid en Madrid el 12 de Marzo de 1877.

Hemos de pasar ahora á ocuparnos de un célebre maestro navarro. Nos referimos al maestro Gaztambide (Joaquín Romualdo), nacido en Tudela el día 7 de Febrero de 1822, hijo de doña Pilar Garbayo y de don José Gaztambide.

Huérfano de padre desde muy niño, debió á la protección de su tío, don Vicente, sus primeros estudios en el arte musical, en que le inició el maestro de capilla de la catedral de Tudela, don Pablo Rubla.

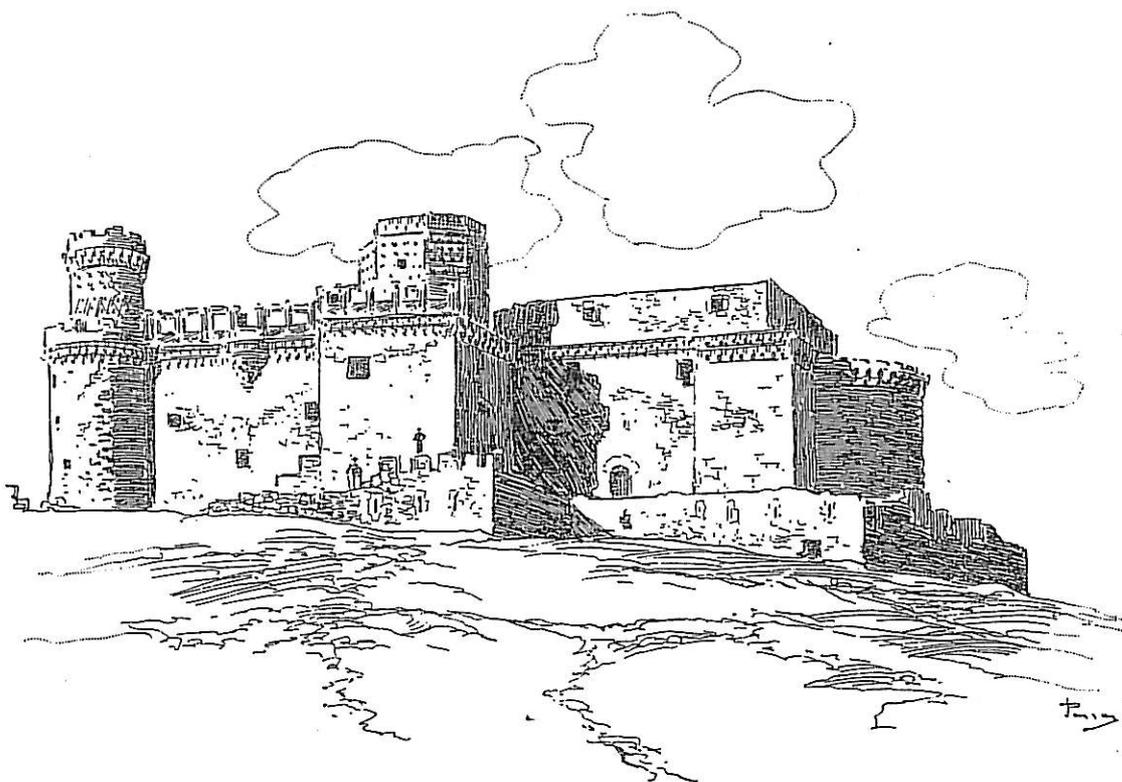
Envióle luego su tío á Pamplona, donde estudió piano y composición con don José Guelbenzu. Tenía Gaztambide entonces doce años. Tales fueron sus progre-

Núm.	TÍTULOS DE LAS OBRAS	Actos	POETAS	Fechas de estrenos	TEATROS
49	El gran bandido (con F. Caballero)	2	Camprodón.	23 Diciembre 1860.	Zarzuela.
50	Las piernas azules (con Vázquez)	3	V. de la Vega.	9 Febrero 1861.	Idem.
51	El caballo blanco (con F. Caballero)	1	Frontaura.	12 Junio 1861.	Idem.
52	Llegar y besar el Santo (con idem)	1	Inza (Eduardo).	15 Idem.	Idem.
53	Un concierto casero	1	Picón.	3 Diciembre 1861.	Idem.
54	Un viaje alrededor de mi suegro (con Vázq.)	3	Rivera.	24 Idem.	Idem.
55	Roquelaure (con Caballero y Rogel)	3	—	17 Marzo 1862.	Idem.
56	Por sorpresa (con Vázquez y Rogel)	2	Ruiz del Cerro (F.)	20 Abril 1862.	Idem.
57	Equilibrios de amor (con Caballero)	1	Martinez Pedrosa (F.)	Idem.	Idem.
58	La isla de San Balandrán	1	Picón.	12 Junio 1862.	Idem.
59	Juegos de azar (con Caballero)	2	Pina.	30 Octubre 1862.	Idem.
60	El galán incógnito	3	R. de la Vega.	1.º Noviembre 1862.	Idem.
61	Mañilde y Malek-Adel (con Gaztambide)	2	Frontaura.	7 Marzo 1863.	Idem.
62	Walter ó la huérfana de Bruselas (con id.)	3	Fernando Ossorio.	5 Abril 1863.	Idem.
63	Por amor al prójimo	1	Belza (Juan).	10 Idem.	Idem.
64	Influencias políticas	1	Pina.	24 Idem.	Idem.
65	Julio César	1	Rivera.	5 Junio 1863.	Idem.
66	La voluntad de la niña (con Carreras)	1	Alvarez (Emilio).	17 Idem.	Idem.
67	Un marido de lance	1	Caltañazer (Ricardo).	6 Junio 1864.	Idem.
68	La paloma azul (magia)	3	Liern (R. M.).	25 Febrero 1865.	Novedades.
69	1866 y 1867 (con Arche)	2	Gutiérrez de Alba.	24 Diciembre 1866.	Circo.
70	La espada de Satanás	4	Liern.	23 Febrero 1867.	Novedades.
71	Bazar de novias	1	Pina.	9 Marzo 1867.	Variedades.
72	El camisolín de Paco (con Vázquez)	2	Catalina (Juan).	29 Octubre 1867.	Circo.
73	Un estudiante de Salamanca	3	Rivera.	4 Diciembre 1867.	Zarzuela.
74	Café-teatro y restaurant cantante	1	Alvarez.	11 Julio 1868.	Circo de Paul.
75	La reina de los aires	1	Santisteban (R. G.º)	Febrero 1869.	Circo.
76	La gata de Mari-Ramos	2	Pina.	27 Enero 1870.	Zarzuela.
77	El paciente Job	1	R. de la Vega.	13 Mayo 1870.	Idem.
78	El Molinero de Subiza	3	Eguilaz.	21 Diciembre 1870.	Idem.
79	Justos por pecadores (con Marqués)	3	Larra.	25 Octubre 1871.	Idem.
80	Miró y Compañía ó los cómicos de Alcorcón	1	García Vivanco.	8 Agosto 1872.	Barcelona.
81	Ildara	3	Puente y Brañas.	5 Enero 1874.	Zarzuela.
82	El demonio de los bufos	1	—	24 Junio 1874.	Idem.
83	El testamento azul (con Barbieri y Aceves)	3	Amalfi (Liern).	20 Julio 1874.	J. del Retiro.
84	El señor de Cascarrabias	1	Idem.	17 Agosto 1874.	Idem.
85	Compuesto y sin novia	1	Puente y Brañas.	5 Diciembre 1875.	Zarzuela.
86	La paz	1	Larra.	20 Marzo 1876.	Comedia.
87	Los pajes del rey	2	Larra.	20 Octubre 1876.	Zarzuela.
88	Blancos y azules (con Caballero y Casares)	3	Liern y Nogués.	22 Diciembre 1876.	Apolo.
89	La corte del rey Reuma	1	Blasco.	—	—
90	Yo y mi tía	1	I. Fernández.	—	—
91	Don Isidro en San Isidro	1	—	—	—
92	El consejo de los diez	1	Nogués.	—	—
93	Los encantos de Briján (magia)	3	Eguilaz.	—	—
94	Los polvos de la madre Celestina (magia)	3	Hartzenbusch.	—	—
95	La pata de cabra (magia)	3	Grimaldi.	—	—
96	Dalila (drama)	1	Gil y Rosales.	—	—
97	La tertulia (baile)	1	—	—	—
98	Una zambra de gitanos	1	—	—	—

sos que, á tan temprana edad, pudo ya nuestro futuro compositor dedicarse á dar lecciones de piano, al mismo tiempo que ingresaba como contrabajo en la orquesta del teatro de aquella capital.

Continuó después sus estudios de composición con don Mariano García.

Estrecho campo el de Pamplona para sus aspiraciones, trasladóse Gaztambide en 1842 á Madrid y se matriculó en el Conservatorio de María Cristina, en las clases de piano y de composición, regentadas respectivamente por Albéniz y Carnicer.



MADRID — Castillo de Manzanares el Real.

También en Madrid, como en Pamplona, hubo de atender á su subsistencia con el producto de su trabajo como profesor de orquesta. Tocó el contrabajo en los teatros del Príncipe, de la Cruz y del Circo.

Poco más de dos años recibió Gaztambide las lecciones del Conservatorio.

En 1845 recorrió diversas provincias, dando conciertos con Soler y Sarmiento, notables solistas de oboé y de flauta.

Otra vez en Madrid, en 1846, nombróle Salas director de coros del teatro de la Cruz, donde actuaba una compañía de ópera italiana. Formado por Lombía, al terminar la temporada, un doble cuadro de artistas españoles de declamación y baile para dar á conocer en París este último género, fué Gaztambide designado director de orquesta de ese cuadro.

De regreso en la Corte en 1848, hizo su primer ensayo en el arte lírico-dra-

mático, escribiendo con don José Olona una zarzuela en dos actos, titulada *La mensajera*, que por diversas circunstancias no pudo ser estrenada hasta 1849.

En el teatro Español y en la tarde del 24 de Diciembre de 1849 fué representada por primera vez *La mensajera*. Tomaron parte en su ejecución los cantantes Salas, González y la Moscoso.

Al año siguiente, 1850, estrenó Gaztambide en el teatro de los Basillos las zarzuelas *A última hora* y *Las señas del Archiduque*.

Acompañó desde entonces, salvo raras excepciones, el más lisonjero éxito al gran compositor español.

Escribió y estrenó Gaztambide en una veintena de años, hasta cuarenta y cuatro zarzuelas, de ellas doce en colaboración y treinta y dos solo. (1)

De estas obras alcanzaron algunas éxito bastante á inmortalizar el nombre de su autor. Tales fueron *Catalina*, en la que se destacaron como admirables, á juicio de los más inteligentes críticos, muchas de sus páginas; *El juramento*, *El demonio las carga* y *Las Hijas de Eva*.

(1) Ofrece Goñi la siguiente relación de las obras de Gaztambide:

Núm.	TÍTULOS DE LAS OBRAS	Actos.	POETAS	Fechas de estrenos	TEATROS
1	La mensajera	2	Olona (Luis).	24 Diciembre 1849.	Español.
2	A última hora	1	Olona (José).	29 Mayo 1850.	Basillos.
3	Las señas del Archiduque	2	Suarez Bravo (C.).	8 Junio 1850.	Idem.
4	Escenas en Chamberi (con Hernando, Oudrid y Barbieri)	1	Olona (José).	19 Noviembre 1850.	Variedades.
5	La Piscaresca (con Barbieri)	2	Doncel y Asquerino (D).	29 Marzo 1851.	Circo.
6	Al amanecer	1	Pina (Mariano).	8 Mayo 1851.	Idem.
7	Tribulaciones	2	Rubi (T. R.).	14 Setiembre 1851.	Idem.
8	Por seguir á una mujer (con Hernando, Barbieri, Oudrid é Inzenga)	4	Olona (Luis).	24 Diciembre 1851.	Idem.
9	El sueño de una noche de verano	3	Escosura (Patricio).	21 Febrero 1852.	Idem.
10	El estreno de un artista	1	V. de la Vega.	5 Junio 1852.	Idem.
11	El secreto de la reina (con Hern. é Inz.).	3	Olona (Luis).	13 Octubre 1852.	Idem.
12	El valle de Andorra	3	Idem.	5 Noviembre 1852.	Idem.
13	La cotorra	1	Idem.	26 Abril 1853.	Idem.
14	Don Simplicio Bobadilla (con Hernando, Barbieri é Inzenga)	3	Tamayo hermanos.	7 Mayo 1853.	Idem.
15	La cisterna encantada	3	V. de la Vega.	17 Noviembre 1853.	Idem.
16	El hijo de familia (con Oudrid)	3	Olona.	24 Diciembre 1853.	Idem.
17	Un día de reinado (con Oudrid, Barbieri é Inzenga)	3	G. ^a Gutierrez y Olona	11 Febrero 1854.	Idem.
18	Catalina	3	Olona.	23 Octubre 1854.	Idem.
19	Estebanillo (con Oudrid)	3	V. de la Vega.	5 Octubre 1855.	Idem.
20	Los conueros	3	Ayala.	14 Noviembre 1855.	Idem.
21	El sargento Federico (con Barbieri)	4	Olona.	22 Diciembre 1855.	Idem.
22	El amor y el almuerzo	1	Idem.	23 Marzo 1856.	Idem.
23	Entre dos aguas (con Barbieri)	3	Hurtado (A.).	4 Abril 1856.	Idem.
24	El lancero	1	Camprodón.	31 Enero 1857.	Zarzuela.
25	Los Magyares	4	Olona.	12 Abril 1857.	Idem.
26	Amar sin conocer (con Barbieri)	3	Idem.	24 Abril 1858.	Idem.
27	Casado y soltero	1	Idem.	8 Junio 1858.	Idem.
28	Un pleito	1	Camprodón.	22 Junio 1858.	Idem.
29	El juramento	3	Olona.	20 Diciembre 1858.	Idem.
30	La hija del pueblo	2	Alvarez (E.).	22 Diciembre 1859.	Idem.
31	El diablo las carga	3	Camprodón.	21 Enero 1860.	Idem.
32	Una vieja	1	Idem.	11 Diciembre 1860.	Idem.
33	Anarquía conyugal	1	Picón.	17 Abril 1861.	Idem.
34	Una niña	1	Camprodón.	24 Abril 1861.	Idem.
35	La edad en la boca	1	Serra.	11 Mayo 1861.	Idem.
36	Una historia en un mesón	1	Idem.	5 Junio 1861.	Idem.
37	Del palacio á la taberna	3	Camprodón.	20 Diciembre 1861.	Idem.
38	En las astas del toro	1	Frontaura.	30 Agosto 1862.	Idem.
39	Las hijas de Eva	3	Larra.	8 Octubre 1862.	Idem.
40	Matilde y Malek-Adel (con Oudrid)	3	Frontaura.	7 Marzo 1863.	Idem.
41	La conquista de Madrid	3	Larra.	23 Diciembre 1863.	Idem.
42	Antes del baile, en el baile y después del baile	1	Palacio y Alvarez.	3 Junio 1864.	Idem.
43	Los caballeros de la tortuga	3	Blasco (E.).	23 Diciembre 1867.	Idem.
44	La varita de virtudes (magia)	3	Larra.	17 Marzo 1868.	Idem.

«La introducción (coro y escena de las cintas), dice Goñi, y el final del acto segundo de *Las hijas de Eva*, revelan una vez más la maestría y el talento de Gaztambide».

«... *El amor y el almuerzo, Un pleito, Una vieja, En las astas del toro y El estreno de una artista* contienen páginas bellísimas, en que la firma del maestro denota su energía dramática, al par que su ingenio y desembarazo característico.

La canción de *Una vieja, ¡Ay, mamá, qué noche aquélla!*, la jácara de *Casado y soltero*, la melodía de *Un pleito, Yo tengo noche y día...*, el rito de *En las astas del toro, De los toros que he corrido...* y otra porción de aires de sus más celebradas zarzuelas dramáticas alcanzaron, apenas conocidas, ruidosa popularidad.»

Al hablar de Gaztambide ha de apuntarse la acertadísima dirección de los conciertos celebrados en el Conservatorio, organizados por la «Sociedad artístico-musical de socorros mutuos», que originaron la formación de una Sociedad de conciertos.

En 1868 formó el notable maestro una compañía de zarzuela y se trasladó con ella á la Habana, ganoso de dinero, ya que estaba ahito de gloria.

Pero no le acompañó en este viaje la fortuna. En desolación y ruina se vieron pronto convertidas sus esperanzas.

Dióse en la Habana á conocer con *La conquista de Madrid*, que le proporcionó aplausos y oro.

Representábase *Catalina* cuando estalló la insurrección de Yara. Hubieron con ello de suspenderse las representaciones y cerrarse el teatro.

Gaztambide, con Zamacois y la Moriones, Prats, Carratalá, Caleso, Ferrer y Sala Julien, se dirigió á Méjico, donde, aunque fué bien recibido, no pudo alcanzar grandes prosperidades, pues quebrantos en la salud, producidos por amarguras y desengaños, le obligaron á embarcarse para la Península.

Llegó á Cádiz en los primeros meses de 1870, y pasó en seguida á Madrid, donde falleció, á consecuencia de la grave afección de hígado que le aquejaba, el 18 de Marzo de aquel mismo año.

De un músico madrileño tócanos ocuparnos ahora.

Nació Francisco Asenjo y Barbieri en Madrid el 3 de Agosto de 1823.

Ingresó á los siete años en la escuela de primeras letras, á cargo del maestro don Diego Narciso Herranz.

De carácter inquieto, hizole su abuelo ingresar en un convento de frailes trinitarios descalzos del pueblo de la Mancha, Santa Cruz de la Zarza. Estudió allí latinidad y retórica y volvió después á Madrid, donde continuó sus estudios hasta hallarse en condiciones de comenzar una carrera. Decidióse por la de medicina, que abandonó pronto por la repugnancia que le produjeron los ejercicios de anatomía.

Comenzó después la carrera de ingeniero. La dejó por la música. Vivía en el teatro de la Cruz, de que era alcaide, su abuelo don José Barbieri. Esta circunstancia permitió al joven Francisco asistir á todos los ensayos y representaciones.

de una compañía de ópera italiana que actuaba allí, y aficionarse en tales términos á la música, que olvidó por ella todo otro género de estudios.

Accedió de buen grado la familia de Barbieri á que, como puro pasatiempo, recibiese lecciones del profesor de la orquesta del teatro de la Cruz, don José Ordóñez Mayorito.

No querían los suyos que dejase la ingeniería; pero el destino llamaba decididamente al joven por el camino del arte.

Ingresó Barbieri en 1837 en el Conservatorio de María Cristina y se dedicó al estudio del clarinete.

Fué su maestro de este instrumento don Ramón Broca. Albéniz le enseñó piano, y Saldoni canto.

En 1840 lo hallamos estudiando composición con Carnicer.

Contingencias familiares le separaron de su hermana y de su madre, casada ésta en segundas nupcias con don Luciano Martínez.

Solo en Madrid y abandonado á sí mismo, se contrató de primer clarinete en la banda del 5.º batallón de la Milicia Nacional.

Como no pasaba el sueldo de *tres reales* diarios, hubo Barbieri de hacerse murguista y de tocar en teatros caseros y bailes particulares. Copió, además, música y dió lecciones de piano.

En 1842 comenzó á escribir canciones y romanzas.

No bastaba todo á cubrir lo indispensable, y Barbieri entró de corista en una compañía de ópera italiana que actuó en el Circo. Suplió allí al maestro Oller, como maestro de coros y apuntador, y escribió un libreto de zarzuela en un acto y en verso, titulado *Felipa*. Le sirvió la zarzuela para sus estudios en la clase de composición del Conservatorio.

Ensayóse pronto en la instrumentación de orquesta y escribió una barcarola, una tanda de valsos y algunos pases dobles.

Incidentes dolorosos de la historia de Barbieri fueron el robo de su clarinete y el tocarle en suerte servir en el ejército. Casi juntas vinieron á afligirle estas dos desgracias.

Por su fortuna un buen amigo, don José M.^a de Ibarrola, le libró del servicio militar, depositando en una sociedad de padres de familia la cantidad precisa.

Recorrió, contratado como maestro de coros y apuntador de una compañía de ópera italiana, varios teatros del Norte de la Península. En Pamplona substituyó con aplauso al cantante encargado de la parte de don Basilio en *El barbero de Sevilla*.

Acabó Barbieri su contrata el año 1844 en Bilbao, y desde allí hubo de volver á la Corte á *pie*, por falta absoluta de recursos. Otra vez se reunió aquí con su familia y fué por última vez corista y partiquino de ópera en el teatro de la Cruz.

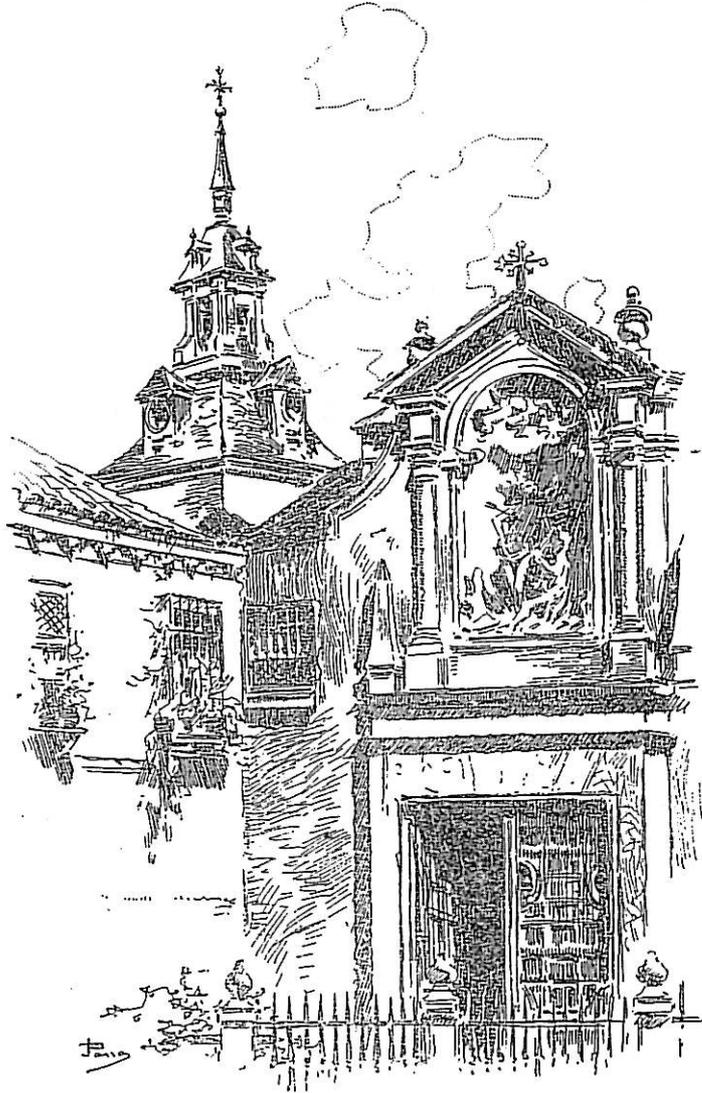
De director de otra compañía recorre Murcia, Cartagena, Almería y Alicante.

De Maestro de música de la *Escuela de nobles y bellas artes de San Eloy*, y maestro director del Liceo, va á Salamanca. Regresa en Julio de 1846 á Madrid y

á poco menos de un año, en Mayo de 1847, se habla de la terminación por Barbieri de la música de un libreto italiano titulado *Il Buontempone*.

Debía ser esta obra estrenada en el Circo en el beneficio de don Francisco Sa-las; pero un motín político impidió el estreno y quebró la empresa.

Un intento de ejecución de dos coros del *Buontempone* en una función regia, preparada por el Conservatorio de María Cristina, fracasó.



MADRID VIEJO — Atrio de la parroquia de San Sebastián.

A fines de 1847 fundaron Barbieri y Basili *La España Musical*. En el 48 Barbieri es admitido socio-maestro del *Liceo artístico y literario de Madrid*, y luego desempeña la secretaría y el archivo de la sección de música hasta la disolución de la sociedad en 1850.

En una de las sesiones celebradas por el *Liceo*, hizo ejecutar por partes y coros con orquesta el *Andante final* del acto segundo del *Buontempone*.

De 1849 á 1850 termina la primera etapa de la vida artística de Barbieri y comienza la de verdadero maestro compositor.

Desde 1850, en que estrenó (9 de Marzo) en el teatro de Variedades de Madrid *Gloria y Peluca*, hasta 1894 (19 de Febrero) en que murió, Barbieri produjo más de ochenta obras, entre las que figuran algunas tan conocidas y celebradas como *Jugar con fuego*, *Por seguir á una mujer*, *Los diamantes de la corona*, *El sargento Federico*, *El diablo en el poder*, *Un caballero particular*, *Entre mi mujer y el negro*, *Pan y toros*, *El hombre es débil*, *El barberillo de Lavapiés*, *Chorizos y Polacos*, *Los carboneros*, *De Getafe al Paraíso*, y *El señor Luis el Tumbón* (1).

(1) He aquí una curiosa lista que contiene casi toda la producción de Barbieri:

Núm.	TÍTULOS DE LAS OBRAS	Actos.	POETAS	Fechas de estrenos	TEATROS
1	Gloria y peluca	1	Villa del Valle.	9 Marzo 1850.	Variedades.
2	Tramoya	1	Olona (José).	27 Junio 1850.	Basillios.
3	Escenas en Chamberi (en colaboración).	1	Idem.	19 Noviembre 1850.	Variedades.
4	La Piscareca (en colaboración)	2	Doncel y Asquerino.	20 Marzo 1851.	Circo.
5	Jugar con fuego	3	V. de la Vega.	6 Octubre 1851.	Idem.
6	Por seguir á una mujer (En colaboración).	4	Olona (Luis).	24 Diciembre 1851.	Idem.
7	La hechicera	3	Rubi.	24 Abril 1852.	Idem.
8	El Manzanares	1	Pina.	19 Junio 1852.	Idem.
9	Gracias á Dios que está puesta la mesa .	1	Olona.	24 Diciembre 1852.	Idem.
10	La espada de Bernardo	3	García Gutiérrez.	14 Enero 1853.	Idem.
11	El marqués de Caravaca	2	V. de la Vega.	8 Abril 1853.	Idem.
12	Don Simplicio Bobadilla (en colabora- ción)	3	M. y V. Tamayo.	7 Mayo 1853.	Idem.
13	Galanteos en Venecia	3	Olona.	24 Diciembre 1853.	Idem.
14	Un día de reinado (en colaboración) . .	3	G. Gutiérrez y Olona.	11 Febrero 1854.	Idem.
15	Aventura de un cantante	1	Gutiérrez de Alba.	16 Abril 1854.	Idem.
16	Los diamantes de la corona	3	Camprodón.	15 Setiembre 1854.	Idem.
17	Mis dos mujeres	3	Olona.	26 Marzo 1855.	Idem.
18	Los dos ciegos	1	Idem.	25 Octubre 1855.	Idem.
19	El vizconde	1	Camprodón.	1.º Diciembre 1855.	Idem.
20	El sargento Federico (en colaboración).	4	Olona.	22 Diciembre 1855.	Idem.
21	Entre dos aguas (en colaboración) . . .	3	Hurtado.	4 Abril 1856.	Idem.
22	Gato por liebre	1	Idem.	21 Junio 1856.	Idem.
23	El diablo en el poder	3	Camprodón.	11 Diciembre 1856.	Zarzueta.
24	El relámpago	3	Idem.	15 Octubre 1857.	Idem.
25	Por conquista	1	Idem.	5 Febrero 1858.	Idem.
26	Amar sin conocer (en colaboración) . .	3	Olona.	24 Abril 1858.	Idem.
27	Un caballero particular	1	Frontaura.	28 Junio 1858.	Idem.
28	El robo de las Sabinas	2	García Gutiérrez.	17 Febrero 1859.	Idem.
29	El niño	1	Pina.	15 Junio 1859.	Idem.
30	Compromisos del no ver	1	Idem.	14 Octubre 1859.	Idem.
31	Entre mi mujer y el negro	2	Olona.	Idem.	Idem.
32	Un tesoro escondido	3	V. de la Vega.	12 Noviembre 1861.	Idem.
33	Los herederos	1	Ferrer del Río.	5 Junio 1862.	Idem.
34	El secreto de una dama	3	Luis Rivera.	20 Diciembre 1862.	Idem.
35	Dos pichones del Turia	1	Liern.	28 Noviembre 1863.	Idem.
36	Pan y toros	3	Picón.	22 Diciembre 1864.	Idem.
37	Gibraltar en 1890	1	Idem.	22 Enero 1865.	Idem.
38	El rábano por las hojas	1	Puente y Brañas.	22 Enero 1866.	Idem.
39	Revista de un muerto (en colaboración).	1	Gutiérrez de Alba.	3 Febrero 1866.	Circo.
40	De tejas arriba	1	Pastorido.	22 Diciembre 1866.	Variedades.
41	El pavo de Navidad	1	Puente y Brañas.	24 Diciembre 1866.	Idem.
42	El pan de la boda	2	Camprodón.	24 Octubre 1868.	Circo.
43	El Soprano	1	Pastorido.	23 Febrero 1869.	Zarzueta.
44	Robinson	3	García Santisteban.	18 Marzo 1870.	Circo.
45	Los holgazanes	3	Picón.	25 Marzo 1871.	Zarzueta.
46	Don Pacífico	1	Segovia.	14 Octubre 1871.	Idem.
47	El hombre es débil	1	Pina.	Idem.	Idem.
48	El tributo de las cien doncellas	3	Santisteban.	7 Noviembre 1872.	Idem.
49	Sueños de oro	3	L. M. de Larra.	21 Diciembre 1872.	Idem.
50	El proceso del can-can (en colaboración).	3	Liern.	10 Julio 1873.	Retiro.
51	Los comediantes de antaño	3	Pina.	13 Febrero 1874.	Zarzueta.
52	El domador de fieras	1	R. Carrión y Campo A.	14 Abril 1874.	Idem.
53	El testamento azul (en colaboración) .	3	Liern.	20 Julio 1874.	Retiro.
54	El barberillo de Lavapiés	3	Larra.	19 Diciembre 1874.	Zarzueta.
55	La vuelta al mundo (en colaboración).	4	Idem.	18 Agosto 1875.	P. Alfonso.
56	Chorizos y polacos	3	Idem.	24 Mayo 1876.	Idem.
57	Juan de Urbina	3	Idem.	6 Octubre 1876.	Zarzueta.
58	La Confitera	1	Pina.	22 Diciembre 1876.	Comedia.
59	Artistas para la Habana	1	Liern.	10 Abril 1877.	Idem.
60	Los carboneros	1	Pina.	Diciembre 1877.	Idem.
61	El loro y la lechuga	1	Mariano Fernández.	23 Diciembre 1877.	Español.
62	El triste Chactas	1	Barrera.	9 Marzo 1878.	Eslava.
63	El diablo cojuelo	3	R. Carrión y Pina D.	18 Junio 1878.	P. Alfonso.
64	Los chichones	1	Pina.	23 Diciembre 1879.	Comedia.
65	¡Ojo á la niñera!	1	Santisteban.	24 Diciembre 1879.	Idem.
66	A Sevilla por todo!	2	Burgos (Javier).	22 Diciembre 1880.	Alhambra.
67	Anda valiente!	1	Pina.	31 Diciembre 1880.	Comedia.
68	La filoxera	1	Idem.	23 Diciembre 1882.	Lara.
69	De Getafe al paraíso	2	Ricardo de la Vega.	5 Enero 1883.	Variedades.

«La obra de Barbieri, dice Goñi, puede juzgarse en dos palabras: es la tonadilla idealizada. Para hablar más claro y en términos menos sintéticos, Barbieri ha agrandado el cuadro de la tonadilla, encajándola de una manera incomparable en la ópera cómica, y ha conseguido que el canto popular, realzado por las galas de su ingenio, sirva para destacar la individualidad musical quizá más desenvuelta y característica de los compositores españoles de este siglo.»

Para muchos críticos, la obra maestra de Barbieri es la titulada *Pan y toros*.

«Hay que hacer, ante todo, escribe Goñi, justicia al poeta. Picón sirvió de un modo magistral á Barbieri, eligiendo un asunto que se amoldaba perfectamente á la idiosincrasia artística del compositor español. Manolos y manolas, toreros, vendedoras ambulantes, ciegos de ocasión, y santeros con más conchas morales que materiales, bandurrias y guitarras, contradanzas y canciones del bajo pueblo, todo el cortejo radiante de bullicio y de alegría de la musa popular, formando contraste con el patriotismo en una época de triste recordancia y sirviendo al patriotismo de refuerzo, como elemento dramático, forman la base de un poema cuyos dos primeros actos son de lo mejor que la zarzuela ha producido hasta ahora en este género.

Libreto de tal naturaleza era realmente para Barbieri un verdadero arsenal donde podía elegir á su gusto armas de toda especie. Aprovechó la ocasión y creó la joya más rica, más bien tallada y duradera de cuantas encierra, y no son pocas, su abundante y aplaudido repertorio.

El primer acto de *Pan y toros* es una maravilla de frescura, de colorido y de inspiración, es uno de esos cuadros populares llenos de luz, animados por el encanto irresistible de una donosura genial y trazado con tal riqueza de matices, con tanta gracia, con tanta desenvuelta y traviesa naturalidad, que la música podría, sin el auxilio de la poesía, dar idea exacta de los principales incidentes de la acción.

Desde la ingeniosa y oportuna intervención de un fragmento de frase de la Marsellesa en el preludio, hasta los acordes del final, habría que citar todas las piezas, para enumerar las bellezas que este acto contiene. La introducción pintoresca y variadísima con sus picantes melodramas, la intervención del santero con la dominante sincopada del tono sobre la cual se desliza, con sencillez y soltura, una progresión armónica y persistente, forman un episodio magistral, que rematan admirablemente las célebres seguidillas *Aunque soy de la Mancha*, esbeltas, gallardas y airosas, que son populares hoy, que serán clásicas mañana.

La gran escena de la elección de director de la plaza, es una obra acabada. No hay para qué hablar de la marcha, con acompañamiento de guitarras y bandurrias, *Al son de las guitarras—y seguidillas—manolas y monolos—de cuatro en fila*, cuya popularidad ha traspasado las fronteras; pero debo hacer mención especial de la penetrante poesía que exhala la parte melodramática de esta bellísima escena. La melodía en *mi menor* que inicia el oboé y toman luego los violines en el modo mayor, es un parlante que no se desdeñarían de firmar los más grandes maestros italianos. ¡Lástima que sea tan corta!

Me refiero al breve *andantino* que acompaña al discurso del Abate, *Hallándose indispuerto el buen corregidor*.

En cuanto á la *sevillana* que murmura el fagot mientras Costillares habla, y á la *rondeña*, tan característica, que sigue paso á paso las frases de Romero, exhalada con melancólico abandono por el oboé, como queja tiernísima, como eco lejano de la indolencia árabe, sólo puede decirse que los personajes hablan más en la orquesta que en la escena. Barbieri, enemigo acérrimo é irreconciliable de Wagner, fué aquí, sin quererlo, partidario y propagandista de uno de los sistemas más profundos y esenciales del credo wagneriano. ¡En cuántas contradicciones inconscientes, como la citada y otras de mayor monta, han incurrido los detractores del autor de *Lohengrin*!

El acto primero de *Pan y toros* es el cuadro de música popular más admirable que el arte lírico dramático español ha producido en todos los tiempos.

El acto segundo, con ostentar otro carácter y presentarnos al compositor en distinto terreno, es tan admirable como el anterior. El prelude advierte, desde luego, que el elemento dramático ha de luchar con ventaja con los escarceos de la juguetona musa popular. Este dualismo se determina claramente con la solemne entonación litúrgica del canto del Pecado Mortal, que interrumpen bruscamente los chispeantes sonos del *Perulillo*.

Alzase el telón. Estamos en medio de una calle. A la derecha del espectador la espléndida morada de D.^a Pepita, que celebra bullicioso sarao, cuya animación y alegría trascienden hasta la escena al pausado compás de antigua contradanza. A la izquierda la puerta de una taberna. Un grupo de toreros, guitarra en mano, canta la descocada canción del *Perulillo*, palmoteando jovialmente. Cierra la noche y cesan los cantos.

De pronto, aquella dominante sincopada que en el primer acto acompañaba al santero, aparece arrastrando sus armonías uniformes. El santero sale de la taberna con el ciego, y allí, entre las notas tétricas de los bajos, comienza á fraguarse la odiosa y criminal celada, cuando la lúgubre voz del Pecado Mortal, como promesa anticipada del eterno castigo, hace caer en tierra al santero, mientras la melopea religiosa se pierde poco á poco, cortada por los intermitentes campanillazos del monago.

Esta dramática escena está trazada con una concisión, con una sencillez y con un colorido extraordinarios y es una de las mejores de la partitura. Paso por alto el cuarteto que sigue y la romanza de tiple, plegaria aplaudidísima por su ternura melódica, para llegar al gran final. Hay que mirar despacio esta hermosísima página de Barbieri, la más acabada é importante, desde el punto de vista dramático, que ha producido su fecundo numen.

Los conspiradores todos, reunidos en la famosa casa de los duendes, invocan el auxilio de la Virgen para acometer con denuedo su patriótica empresa. Un *andante* religioso, lleno de unción y recogimiento, ¡*Oh Reina de los Angeles!*, sirve de *debut* á la escena, cuyo interés musical crece por momentos con la ingeniosa

intervención de la gavota que en casa de D.^a Pepita ejecuta la orquesta, mezclando sus descarados sonos á la grave melodía que la Princesa, la Tirana, el Abate, Goya y los manolos cantan en unísono.

El corregidor se presenta de improviso exclamando imperativamente, *En nombre del Rey, mando las armas entregar*. La confusión de los conspiradores al verse interrumpidos por la autoridad á quien acompaña la tertulia de D.^a Pepita, con ésta al frente, está detallada magistralmente por la orquesta, cuyo interés no decae hasta el *andante* que inicia la pieza de conjunto.

Es imposible dar idea, por el análisis, de esta maravilla del genio de Barbieri. El concertante se inicia por una breve y expresiva frase melódica en *la menor* que entona la Princesa, modulándola al relativo tono de *mi menor* en donde la toma el tenor cómico para dejarla en su primitivo tono y dar margen á la entrada progresiva de toda la masa vocal.

El cimiento del edificio es, como se ve, italiano puro, pero la bandera española ondea en su cúspide flotando gallarda y altiva á impulsos del aura popular. No puede formarse concepto de la suprema belleza de aquella melodía de D.^a Pepita, *¡Oh, qué peregrina historia hemos sorprendido ya!*, cuyas irónicas vocalizaciones, reforzadas por las explosiones de hilaridad de damas y cortesanos, caen como admirable contraste sobre los dramáticos apartes de la Princesa, en el primer período del concertante.

El modo mayor surge en el segundo y las voces adquieren mayor amplitud y mayor sonoridad, á par del interés dramático, que crece por momentos. La Princesa y el Capitán, esto es, la soprano y el tenor, se apoderan de la melodía, un *cantabile* elegantísimo bien ritmado y sobrio de modulaciones, realzado por unos expresivos diseños de los bajos, que cortan periódicamente los fragmentos de frase y sobre el cual se elevan siempre, como sangrienta burla, las aviesas carcajadas de Pepita.

El efecto es acabado. Lo dramático representado por el arte italiano asimilado admirablemente á la naturaleza española, y lo cómico idealizado por el perfume popular que exhalan las vocalizaciones de D.^a Pepita, forma un contraste de irresistible belleza, donde el ingenio, el talento y la gracia parecen haberse dado la mano.

La pieza no acaba aquí con un *allegro* vulgar, como es de uso y razón en los concertantes hispano-italianos. Nada de eso; el carácter de la música cambia, sin que decaiga un punto el genio del compositor.

Las estrepitosas risotadas de D.^a Pepita y sus contertulios dan la señal del *mútis*. La escena se desocupa lentamente, quedando sólo en ella el Capitán triste y abatido, abismado en la contemplación de su reciente infortunio.

Las voces de la orquesta van á su vez apagándose paulatinamente, como si las sombras de la sonoridad preludiaran al crimen que va á cometerse en la escena. Ya nadie canta; hablan el ciego y el santero, más tarde hablará el Capitán. Es preciso que el instrumental subraye las frases de los personajes; es necesario

que la música lleve al alma del auditorio las emociones violentas que se desprenden de la situación.

Barbieri se muestra aquí, por medio del melodrama, á una altura de tensión dramática que no ha alcanzado jamás en ninguna de sus obras teatrales. La música sigue paso á paso al texto hablado, destacando con su admirable colorido los conceptos del poeta.

Cuando el santero pide limosna al Capitán, las armonías que acompañaron al personaje en la introducción del acto primero y en la del segundo acto, vuelven á aparecer de nuevo, pero esta vez sin nota sincopada que las apoye, ni ligados que les presten cierta morbidez expresiva, sino sueltos, cortados, lúgubres, como reflejo de una conciencia turbada y criminal. Tengo empeño en señalar en Barbieri estas inconscientes profesiones de fe wagnerianas.

La hermosa é inesperada aparición de la melodía religiosa *Este santo escapulario*, en el momento en que el puñal asesino se cierne sobre el noble Capitán, ese aviso celeste de salvación, es otra de las pruebas de que el impulso natural del genio en busca de la verdad, lleva muchas veces á contradicciones entre las teorías y la práctica que me guardaré muy bien de deplorar.

La voz del cofrade del Pecado Mortal hace caer en tierra al santero, que huye despavorido y muere alcanzado por el puñal del ciego. El corregidor y los alguaciles acuden; el grito del moribundo ha llegado hasta los salones de Pepita. Todos se asoman á los balcones y preguntan al corregidor la causa de lo ocurrido. La contestación del corregidor:

¡No es nada! ¡Un soldado muerto!
Puede el baile continuar.

es, puede decirse, del dominio público. Con ella termina el segundo acto de *Pan y toros*, cuyo final es, indudablemente, desde el punto de vista literario, uno de los mejores, si no el mejor, de cuantos se han escrito para nuestra zarzuela.

En el acto tercero el libreto decae, pero no la música. Es costumbre corriente entre nosotros envolver bajo la misma sentencia la obra del poeta y la del compositor. Esto da margen á frecuentes injusticias, y de una de ellas hay que salvar á Barbieri en la ocasión presente.

La introducción del acto es una quejumbrosa melodía que pinta magistralmente la situación, y cuyo sabor popular mantiene siempre en carácter el colorido general de la obra.

No paro mientes en el dúo de tiples, que me parece demasiado desleído y poco original; pero, en cambio, las dos siguientes piezas son dignas, bajo todos conceptos, de la pluma que trazó las admirables escenas de los actos anteriores.

El coral cómico-religioso, con el picante contraste que ofrece el *allegro* agitado-episódico, tiene real interés y está compuesto con donosa ligereza y concisión. Esto en cuanto á la primera pieza.

La segunda, que es el final verdadero de la obra, contiene un *adagio* desarrollado á la italiana con gran amplitud, y en el cual la monotonía rítmica que pudiera señalar en el primer período, está salvada por el contraste que ofrece la hermosísima melodía del segundo, una de las más inspiradas y mejor desarrolladas del maestro.»

No sólo en el arte dramático brilló Barbieri. Revelóse en 1864 excelente director de orquesta en los conciertos de la Sociedad de Socorros mutuos y en la temporada inaugural del teatro Rossini en los Campos Elíseos. Del 66 al 68 fué director de los teatros Circo, del Príncipe Alfonso y Jardines de Apolo (calle del Cid) con la Sociedad de conciertos.

Dirigió durante la temporada de 1869-70 la orquesta del Real.

Escribió Barbieri composiciones de todo género, entre otras un hermoso motete *Versa est in luctum* á voces solas y firmado con el seudónimo *Vermut-hmeister*, motete estrenado en el concierto verificado en el Príncipe Alfonso el 10 de Marzo de 1867 y una *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas*, estrenada en la noche de inauguración del teatro de la Zarzuela.

Cultivó también Barbieri las letras. Son sus principales obras de literato y bibliófilo: *Reseña histórica de la zarzuela*, *Contestación al maestro Hernando* (1864); un estudio preliminar de la interesante obra de Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi* (1872); *Ultimos amores de Lope de Vega Carpio* (1) (1874); *Las castañuelas, estudio jocoso dedicado á todos los boleros y danzantes, por uno de tantos* (1876) y *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*.

Emilio Arrieta y Corera, nacido en Puente la Reina (Navarra) el 21 de Octubre de 1823 y muerto en Madrid el 14 de Febrero de 1894, huérfano de padre y madre desde muy niño, debió á la protección de su hermana doña Antonia, casada y establecida en la Corte, la carrera que tanto brilló con sus talentos é inspiración musicales.

Decidido á dedicarse á la labranza estaba cuando le llamó su hermana á Madrid. Comenzó aquí (tenía entonces diez y siete años) las primeras lecciones de solfeo con un profesor llamado Castillo.

Demostró rápidamente sus aptitudes para la composición y decidióse, en vista de ello, su hermana á llevarlo en su compañía á Milán (mediados de 1838). Retornó Arrieta con su hermana á Madrid y, reinstalada ésta en la Corte, volvió á Milán á bordo de un laúd nombrado *Vigilante*, que invirtió en su viaje de Barcelona á Génova sesenta y seis días, del 13 de Enero al 10 de Marzo (1839).

Comenzó en Milán sus estudios de piano con Perelli y los de armonía con Mandanici.

Mediante riguroso examen fué admitido en el Conservatorio de Milán, donde tuvo por maestro de composición á Vaccaj.

(1) El libro está firmado por *José Ibero Rivas y Canfranc*, anagrama de Francisco Asenjo y Barbieri.

A la protección de su hermana, protección ya finida, siguió por fortuna del joven compositor la del Conde Julio de Litta, quien le asignó una pensión para que pudiera terminar sus estudios.

Hasta 1846 permaneció Arrieta en Milán. Como ejercicio final de sus estudios en el Conservatorio, obtuvo un verdadero triunfo con su ópera *Ildegonda*.

Regresó en ese año á Madrid, y desde su regreso hasta 1848 demostró en varias ocasiones su competencia musical, ya dirigiendo en el teatro del Circo el himno de Rossini á Pío IX, ejecutado con éxito extraordinario por 300 niños, ya escribiendo para la reapertura de la sociedad *El Liceo* una cantata con letra de Zorrilla.

Para evitar, sin duda, su vuelta á Italia, donde le llamaba con cariñosos apremios el Conde de Litta, le nombró Isabel II maestro de canto en substitución de Valldemosa.

Hizo la Reina construir en Palacio un hermoso teatro y representar en él la *Ildegonda*. Verificóse el acontecimiento artístico el 10 de Octubre de 1849.

Tal tué el éxito, que por encargo de la Reina hubo Arrieta de pedir á Solera, autor del poema de *Ildegonda*, un nuevo libreto que improvisó el poeta italiano con el título de *La conquista de Granada*.

Estrenóse la nueva obra en Palacio el 10 de Octubre de 1850.

Otro libreto escribió Solera, titulado *Pergolese*. Dispúsose á escribir Arrieta la música, pero no pudo terminarla porque circunstancias imprevistas obligáronle en Marzo de 1851 á abandonar Madrid.

Después de un año de permanencia en Italia, en cuyos teatros de Milán y Génova se aplaudió su ópera *Ildegonda*, volvió en Marzo de 1852.

Durante ese año escribió Arrieta una composición para canto y piano, titulada *El Oasis*, composición que obtuvo gran éxito. *Ildegonda* fué por entonces ejecutada en Lisboa.

Acontecimiento á notar en aquel año fué la supresión en 30 de Junio del teatro de Palacio.

He aquí cómo refiere Goñi la iniciación de Arrieta en la zarzuela:

« Cuando Arrieta llegó á la Corte, el éxito de *Jugar con fuego* había asegurado, puede decirse, el entronizamiento de la zarzuela en el teatro del Circo. La obra de Vega y Barbieri y el graciosísimo engendro *Por seguir á una mujer*, llevaban á todo Madrid al coliseo de la plaza del Rey. Caltañazor era el ídolo del público hasta tal extremo, que no se comprendía una obra, cualquiera que fuese, sin que en ella tomara parte el popular tenor cómico.

Francisco Salas conocía á Arrieta y fué el primero que le instó á que se dedicara al nuevo género que con tanta fortuna explotaba el Circo.

Alma superior de artista, Salas había adivinado sin esfuerzo las grandes ventajas que el talento del joven maestro español, ya probado en mayores empresas, podía reportar á la zarzuela.

Arrieta accedió.

— ¿Quién me dará un libreto? preguntó á Salas.

— Yo se lo proporcionaré á usted.

Y sin perder tiempo, presentó Arrieta á Camprodón. El autor de *Flor de un día* no había roto aún lanza alguna en favor de la zarzuela, y tenía dos poemas en cartera: *Beltrán el aventurero* y *El dominó azul*, escritas ambas en Barcelona.

Vió á Arrieta y dióle á escoger entre los dos libretos; el maestro eligió el segundo sin vacilar. Oudrid compuso más tarde la música del primero que puede verse en la lista de sus zarzuelas (1).

No vaya á creerse que Camprodón confiara demasiado en la habilidad de Arrieta, á quien no conocía como músico. Al contrario; cuando le leyó el libreto *El dominó azul*, no se contentaba con indicar al maestro cuál era la música que deseaba para estos ó los otros versos, sino que uniendo á las indicaciones el ejemplo, cogió una flauta (Camprodón tocaba la flauta), y diciendo: — «Quiero una

(1) He aquí una lista de las obras escritas por Arrieta:

Núm.	TÍTULOS DE LAS OBRAS	Actos	POETAS	Fechas de estrenos	TEATROS
1	Ildegonda (ópera)	3	Temistocle Solera.	10 Octubre 1849.	Palacio.
2	La conquista de Granada (ópera) . . .	3	T. Solera.	26 Abril 1854.	Teatro Real.
3	El dominó azul	3	Camprodón.	10 Octubre 1850.	Palacio.
4	El grumete	1	García Gutiérrez.	18 Diciembre 1855.	T. Real.
5	La Estrella de Madrid	3	Ayala.	19 Febrero 1853.	Circo.
6	El hijo de familia (con Gaztambide y Oudrid)	3	Olona.	17 Junio 1853.	Idem.
7	La cacería Real	3	García Gutiérrez.	13 Octubre 1853.	Idem.
8	Guerra á muerte	3	Ayala.	24 Diciembre 1853.	Idem.
9	La dama del Rey	1	Navarro Villoslada.	11 Marzo 1854.	Idem.
10	Marina	2	Camprodón.	22 Junio 1855.	Idem.
10 bis.	Marina (ópera)	3	Ramos Carrión.	7 Febrero 1855.	Idem.
11	La hija de la providencia	3	Rubi.	21 Septiembre 1855.	T. Real.
12	La zarzuela (en colaboración)	3	Hurtado y Olona.	16 Marzo 1871.	Circo.
13	El sonámbulo	1	Hurtado.	16 Mayo 1856.	Zarzuela.
14	El planeta Venus	1	V. de la Vega.	10 Octubre 1856.	Idem.
14 bis.	El planeta Venus (refundido)	3	Idem.	10 Octubre 1856.	Idem.
15	Azon Visconti	3	García Gutiérrez.	27 Febrero 1858.	Idem.
16	Quien manda manda	2	Camprodón.	11 Noviembre 1862.	Idem.
17	Los circasianos (El caudillo de Baza)	4	Olona.	12 Noviembre 1858.	Idem.
18	Llamada y tropa	2	García Gutiérrez.	6 Mayo 1859.	Idem.
19	El hombre feliz (monólogo)	1	Frontaura.	8 Abril 1860.	Circo.
20	Un ayo para el niño	1	García Gutiérrez.	8 Marzo 1861.	Idem.
21	Dos coronas	3	Idem.	6 Abril 1861.	Idem.
22	El agente de matrimonio	3	Ayala.	6 Abril 1861.	Idem.
23	La tabernera de Londres	3	García Gutiérrez.	6 Diciembre 1861.	Idem.
24	Un trono y un desengaño	3	Pina.	6 Diciembre 1861.	Idem.
25	La vuelta del corsario	3	García Gutiérrez.	18 Noviembre 1863.	Idem.
26	De tal palo tal astilla	1	Selgas.	1.º Septiembre 1864.	Idem.
27	Cadenas de oro	3	Navarrete y Larra.	1.º Septiembre 1864.	Idem.
28	El toque de ánimas	3	Céspedes.	26 Noviembre 1864.	Idem.
29	La insula barataria	3	Larra.	24 Diciembre 1864.	Idem.
30	El capitán negrero	3	García Gutiérrez.	19 Diciembre 1865.	Zarzuela.
31	El conjuro	1	Ayala.	2 Noviembre 1866.	Variedades.
32	Un sarao y una soirée	2	R. Carrión y Lustauó.	31 Diciembre 1866.	Idem.
33	La suegra del diablo	3	Blasco.	23 Marzo 1867.	Idem.
34	Los enemigos domésticos	2	Picón.	16 Noviembre 1867.	Circo.
35	El figle enamorado	1	Ramos Carrión.	24 Diciembre 1867.	Idem.
36	Los novios de Ternel	2	Blasco.	24 Diciembre 1867.	Idem.
37	¡A la humanidad doliente!	1	Idem.	30 Enero 1868.	Idem.
38	Los misterios del parnaso	1	Larra.	5 Septiembre 1868.	Idem.
39	Los progresos del amor	3	Blasco.	29 Diciembre 1868.	Idem.
40	Las fuentes del Prado	1	Moreno Godino.	29 Mayo 1870.	Idem.
41	De Madrid á Biarritz	2	R. Carrión y Coello.	29 Diciembre 1870.	Zarzuela.
42	El potosi submarino	3	García Santisteban.	29 Diciembre 1870.	Circo.
43	El motín contra Esquilache	1	Retes y Echevarría.	12 Septiembre 1871.	Zarzuela.
44	La sota de espadas	3	Pina.	16 Diciembre 1871.	Idem.
45	Las manzanas de oro (magia)	3	Blasco.	16 Diciembre 1873.	Español.
46	Un viaje á la Cochinchina	1	Picón.	16 Noviembre 1875.	Zarzuela.
47	Entre el Alcalde y el Rey	3	Núñez de Arce.	23 Diciembre 1875.	Idem.
48	La guerra santa	3	Larra.	4 Marzo 1879.	Idem.
49	Heliodora (El amor enamorado)	3	Hartzembusch.	28 Septiembre 1860.	Apolo.

(Goñi. — Obra citada).

cosa así, » marcaba del mejor modo posible el ritmo de la melodía, sirviéndose del instrumento.

Arrieta escuchó en silencio, sonriéndose benévola y se separó del poeta, prometiendo secundarle con el mayor entusiasmo. Repasó el libreto en casa, y al correr de la pluma improvisó el dúo de tiples del acto tercero que aún hoy merece siempre los honores de la repetición. Al día siguiente fué al café Suizo, donde se hallaba Camprodón.

—Hola, maestro rubio, díjole éste; ¿qué trae usted por acá?

—¿Quiere usted venir á mi casa? contestó sencillamente Arrieta.

—¿A qué?

—A oír una pieza de música.

—¡Una pieza de música! ¿De qué obra?

—De *El dominó azul*.

Camprodón, asombrado, no dijo palabra. Se levantó, fué á casa del maestro, oyó el dúo de tiples, abrazó entusiasmado á Arrieta y le convidó á comer. Cuenta Arrieta que *El dominó azul* le proporcionó, antes de su representación, tantas comidas gratis como piezas tiene la zarzuela. Una advertencia importante. Desde el día en que se verificó la lectura del libreto, Camprodón no volvió jamás á tocar la flauta delante de Arrieta. »

La obra alcanzó éxito extraordinario. Estrenóse en la noche del 19 de Febrero de 1853.

Más de 100 actos escribió Arrieta. Entre ellos los de las obras *El grumete* y *Marina*.

Excusado es hacer el elogio de sus obras. Con citarlas basta. Son, hace muchas generaciones, populares.

Marina, convertida en ópera, fué representada en el Teatro Real el 16 de Marzo de 1876, en una función verificada á beneficio de Enrique Tamberlick.

Siete noches seguidas fué la obra ejecutada, siempre con éxito grandioso.

Se encargó Arrieta, en 1868, de la dirección del Conservatorio. Desde 1857 desempeñó la clase de profesor de composición. Su amistad con Ayala le proporcionó medio de favorecer el Instituto que regentaba.

Entre los músicos de la época á que venimos refiriéndonos, brillaron con fulgor más ó menos duradero, entre otros maestros, Luis Arche, Cepeda, Gardín Lahoz, Sánchez Allú, Manzochi, Mollberg é Indalecio Soriano Fuertes.

Hijo del últimamente citado, maestro reputadísimo, autor de notables obras didácticas y religiosas, fué Mariano Soriano y Piqueras, nacido en Murcia en 28 de Marzo de 1817, y que, sin duda, en atención á lo famoso del apellido paterno, se firmó siempre Mariano Soriano Fuertes.

No llegó nunca Mariano á valer, como músico, tanto como su padre; pero, en cambio, prestó un buen servicio al arte con su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*.

En esta Historia publica su propia biografía, en la que concede, al decir de los inteligentes, demasiada importancia á su obra *Tío Caniyitas*.

Dice:

« Don Mariano Soriano Fuertes, cuya afición al arte le hizo abandonar la carrera militar y más tarde la de empleado del Gobierno de S. M., después de haber desempeñado la cátedra de solfeo del Instituto español, para la que escribió su *Método breve de solfeo*, publicado en Madrid en 1843, de haber escrito varios artículos históricos, críticos y literarios en varios periódicos, y á más de la *Geroma la castañera*, ejecutada en el teatro del Príncipe, otras dos pequeñas zarzuelas, que fueron puestas en escena en la elegante sociedad de *La Unión*, bajo el título: *El ventorrillo de Alfarache* y la *Feria de Santiponce*, poesía de D. Francisco Montemar; pasó, en el año de 1844, á desempeñar el cargo de Maestro director del Liceo artístico y literario de Córdoba...

En el verano de 1849 marchó Soriano á Sevilla, en cuya capital se encontró á su amigo D. Francisco Salas, el que, á más de informarle del pensamiento que tenía de pedir el privilegio para el planteamiento de la zarzuela, le instó á que coadyuvara al objeto, escribiendo alguna obra de costumbres andaluzas; lo que Soriano le prometió, marchando á Cádiz para el efecto á ponerse de acuerdo con el celebrado poeta del género andaluz, D. José Sanz Pérez.

Este apreciable escritor no tuvo dificultad en adherirse á tan útil pensamiento, y escribió un libro dividido en dos actos, bajo el título de: *El tío Caniyitas*, que puso en música el Sr. Soriano...

El Sr. Soriano no trató de hacer un *capo de ópera*, de imitación extranjera, porque este fué su pensamiento, ni su talento le hubiera sacado airoso en la demanda. Trató únicamente, y fácil es conocer, de poner en planta una idea adoptada por los grandes compositores de otras naciones, para dar sabor de localidad á sus obras lírico-dramáticas, como principio de un gran pensamiento de utilidad nacional, que muchas veces se había probado y otras tantas no había producido los resultados que se deseaban. Para el pueblo, único apoyo con que entonces podía contar el teatro lírico-español, se escribió el *Caniyitas*, con los descuidos consiguientes al que nunca corrige sus producciones, como le sucede al Sr. Soriano, pero fáciles de hacer desaparecer, estando la base aprobada por una mayoría inmensa, destructora en todo tiempo de las minorías exclusivistas, tan perjudiciales para el desarrollo y adelantos de los conocimientos útiles.

En Noviembre de 1849 se ejecutó con un feliz resultado, y por primera vez, el *Caniyitas*, en el teatro de San Fernando, de Sevilla, por los actores D.^a Rita Revilla y D. Francisco Luna, y los cantantes españoles D. Manuel Carrión, célebre tenor hoy en Europa, y D. Joaquín Bécerra; y á poco más de un año de su estreno, se había ejecutado en los tres teatros de Cádiz, á la vez, 130 noches consecutivas, y en los de Gibraltar, Málaga, Valencia, Madrid, Granada, y después en todos los demás teatros de España y de América, con un satisfactorio éxito.»

El juicio que, como compositor, ha merecido Soriano á notables del arte, ha sido duro por demás. Atribúyese el éxito del *Caniyitas* á los aires populares en la obra parafraseados.

Dedicóse luego á la crítica musical y se distinguió en ella por lo rudo de su lenguaje.

En *La Iberia Musical*, el *Heraldo de las Artes* y otros periódicos y revistas esgrimió, con singular desenfado, las excentricidades de su crítica.

La muerte le impidió continuar la más útil de sus obras: el Diccionario más arriba mencionado.

Murió Soriano Fuertes en Madrid el 26 de Marzo de 1880.

Tan laborioso como Soriano, pero músico de cuerpo entero, fué José Inzenga y Castellanos, nacido en Madrid el 3 de Junio de 1828 y muerto en Madrid en 1891.

Hijo de artistas (su padre, don Angel Inzenga, fué maestro italiano de canto, y su madre, doña Felicia Castellanos, distinguidísima aficionada) fué pronto iniciado en los secretos del arte musical. Fueron, además de su padre, sus maestros Zamora, Albéniz y Bordalonga.

En el Liceo, la Academia y el Instituto alcanzó, niño aún, aplausos entusiastas como excelente ejecutante.

A los catorce años, en 1842, pensionó el Duque de Osuna al joven Inzenga para que continuara sus estudios en el Conservatorio de París, donde, protegido por el Conde de Toreno y nuestro embajador en Francia, Martínez de la Rosa, ingresó como alumno interno.

A los dos años de asistencia á aquel Conservatorio ganó dos medallas de plata, una como pianista y otra como alumno de armonía, y estudió el contrapunto y la composición con Caraffa.

Acompañó al piano á los más reputados artistas en los conciertos célebres de director Orfila y en otros públicos y privados. Esta de acompañar constituyó su especialidad, afirmándose por los inteligentes en el arte, que podrá acompañando igualar á Inzenga otro maestro, pero superarle ninguno.

Durante 1844 realizó una excursión artística por el Mediodía y el Norte de Francia, acompañando á solistas y cantantes franceses de reputación envidiable.

Contóse entre los fundadores de la Sociedad de Santa Cecilia, que dió á conocer un dúo dramático para tenor y bajo, con acompañamiento de orquesta, compuesto por el maestro de que venimos ocupándonos.

Substituyó Inzenga á Vauthrot como acompañador en el teatro de la Opera cómica de París. Ganóse en esta plaza la simpatía de muchos artistas y la protección del Director del Conservatorio, el gran Auber.

Los sucesos de 1848 obligaron á Inzenga á abandonar París, donde tan brillante porvenir se le presentaba.

Volvió entonces á Madrid y no le costó mucho, naturalmente, abrirse camino.

Entre otros éxitos como maestro-compositor, obtuvo el que le proporcionó una gran marcha para banda militar que, con motivo de la festividad del Corpus, estrenó la del regimiento de granaderos de la Corona, que dirigía el después editor de música don Antonio Romero.

Consagrado por ésta y otras obras como excelso compositor, estrenó en el tea-

tro del Circo, en Mayo de 1851, su primera obra teatral, titulada *El Campamento*, letra de Olona. El éxito que obtuvo fué muy lisonjero.

Tuvo luego, sin embargo, la fortuna para él amargos desdenes.

Cinco obras estrenó después de *El Campamento*, que fueron cinco fracasos: *El confitero de Madrid* (3 actos, letra de Olona); *El castillo encantado*, *La flor del Zurguen*, *Los disfraces* y *El amor por los balcones*.

En colaboración con Hernando una, y con Oudrid la otra, escribió las dos primeras de las obras citadas.

Colaboró también Inzenga en *Por seguir á una mujer*, *El secreto de una reina*, *Don Simplicio Bobadilla* y *Un día de reinado*.

En 1853, y en el teatro del Circo, estrenó con mal éxito *El alma de Cecilia*, en tres actos, letra de don Antonio Arnao.

Con igual negativo resultado estrenó *La roca negra*, en 1857; *Una guerra de familia*, en Junio de 1859, y *Galán de noche*, en 1862.

Este último año fué el más lisonjero para el compositor dramático.

En él estrenó su única obra teatral importante: *¡Si yo fuera Rey!*, en tres actos, libreto de Pina y Pastorfido.

Seis fracasos siguieron á este éxito (1).

«Prescindiendo, dice Goñi, del *Campamento*, que preludió con tan buenos auspicios á la carrera teatral de Inzenga, una sola obra, *¡Si yo fuera rey!*, ha señalado en toda esa carrera un día de éxito. Lo demás ha desaparecido, no queda nada en el activo del compositor español que pueda testimoniar su ingerencia en la zarzuela. Y, sin embargo, la explicación de éste, que pudiera parecer fenómeno á algunos, es muy sencilla.

Hay que tener, ante todo, en cuenta, la desdichadísima suerte que cupo al compositor español en los libretos que puso en música, lo mismo cuando escribió solo que cuando lo hizo en colaboración. Poetas reputados y autores dramáticos muy aplaudidos, eran, sin embargo, los que esos libretos firmaron, pero desconocedores del mecanismo de la zarzuela, de las exigencias de un género híbrido, en el cual la parte puramente literaria, debía ceder el paso al movimiento, al interés y á la gracia de las situaciones y de los personajes, sobre todo en los primeros años de la creación del espectáculo, no es mucho que, juzgándola cosa baladí y de poco más ó menos, arrastraran en su huida al pobre compositor.

Pero independientemente de esta circunstancia, hubo otra de orden capital que ha influido siempre en la escasa aceptación que la música teatral de Inzenga ha obtenido ante el público madrileño.

Ausente de España, en los años de incubación artística, saturado de la atmós-

(1) *Un trono y un desengaño*, en colaboración; *Batalla de amor*, en un acto, de Luis Rivera, estrenada en el Circo en 1864; *Oro, astucia y amor*, tres actos, de don José Nogués, en el Circo, en 1864; *Cubiertos á cuatro reales*, un acto, de don Manuel Ossorio y Bernard, en Variedades, Octubre de 1866; *Conde y condenado*, zarzuela en tres actos de Larra y García Gutiérrez, en colaboración con Rogel, y *A casarse tocan*, tres actos, de Pina, en el teatro de Jovellanos, en 1877.

fera de París, donde las óperas cómicas de Boieldieu, Hérold y Auber llegaron á constituir su evangelio, Inzenga carecía del temperamento necesario para introducir una nota personal en nuestra zarzuela; estaba mal colocado, estaba fuera de ambiente.

La elegante distinción de sus melodías y su armonía é instrumentación finas y discretas, no podían convencer al público que reclamaba, ante todo, un estilo dentro de las condiciones del género, algo que, halagando sus aspiraciones, destacara el sello de la individualidad. Ya he demostrado de qué modo llegó Cristóbal Oudrid á ser popular sin merecer, puede decirse, el nombre de músico y creo haber explicado suficientemente el carácter que á la zarzuela imprimió la obra de Gaztambide, Barbieri y Arrieta.

Inzenga fué un melodista claro, fácil y elegante y un armonista discretísimo, sino original, pero faltóle el vigor y el apasionamiento que el teatro requiere, careció de temperamento dramático y de estilo y no pudo adaptar su manera francesa de sentir el arte, á la vehemente nacionalidad que nuestros cantos populares imprimieron, entonces, sobre todo, á la zarzuela.

¡Si yo fuera rey! le ofreció ocasión única de demostrar su talento y la aprovechó con lucimiento extraordinario. No hay sino pasar la vista por la partitura, no hay sino analizar varias de sus principales piezas, tales como el coro de introducción, el aria de tenor y sobre todo la primera parte del final del primer acto, para comprender que Inzenga estaba, entre nosotros, fuera de lugar y que sólo al calor de un libro que lleva en sí todo el interés dramático, podían apreciarse las delicadezas de forma de su música. »

Era Inzenga al morir profesor de canto de la Escuela Nacional de Música de la Academia de San Fernando.

Fué también buen literato musical, como lo prueban sus obras *Impresiones de un artista en Italia*, *El arte de acompañar al piano* y *La música en el templo católico*.

Recogió y arregló con gran acierto una notable *Colección de aires nacionales*.

Dedica Goñi gran espacio á biografíar al célebre cantante Francisco Salas (Francisco Lleroa Salas).

Tanto como por su mérito de artista excelente merece Salas un recuerdo en la historia de la música por sus esfuerzos en pro del género nacional: la zarzuela, á cuyos progresos contribuyó como nadie.

Ejemplo de perseverancia, merece también Salas nuestro recuerdo. Artista que llegó á la cumbre y alternó en nuestro Real con la Alboni y la Frezzolini, Gardoni, Masset, Barroilhet, Formes, Beaucarde, Ronconi y Tamberlick, había comenzado de corista y ganado paso á paso la altura á que le elevó su mérito.

Es por demás interesante el siguiente relato que hizo don Ramón Navarrete de la manera como se reveló el talento de Salas.

Mozo imberbe todavía, sin haber pertenecido al Conservatorio, sin haber hecho estudio serio del arte, y llevado sólo de su afición á la música, entró de corista en la compañía de ópera italiana que actuaba en los dos únicos teatros á

la sazón existentes en Madrid: el del Príncipe, hoy llamado Español, y el de la Cruz, destruido años há.

Cierta noche, — allá por los años de 1830 á 1831, — debía cantarse en el primero de los dos coliseos una ópera de Pacini, titulada *El condestable de Chester*, que agradaba mucho al público de entonces, no tanto quizás por su mérito, como porque desempeñaba el papel de protagonista la famosa Adelaida Tosi, ídolo de nuestros padres, es decir, de los *dilettanti* de aquella época lejana.

En el momento casi de ir á levantar el telón, púsose en noticia del director de escena que el bajo Rodríguez Calonge, encargado de una parte de alguna importancia en el *spartito*, acababa de caer enfermo de gravedad y que era necesario suspender ó variar la función.

¡Cambiar el espectáculo á última hora, cuando todas las localidades se hallaban, no sólo vendidas, sino ya ocupadas: cuando el auditorio aguardaba impaciente el momento de oír á la *diva*; cuando se disponía á tributarla una brillante, una magnífica ovación! ¡Devolver, en fin, el dinero á los que no se conformasen con el cambio, y, en vez de un lleno, tener una entrada mezquina y miserable!

He aquí lo que se decía á sí mismo con terror el empresario y lo que en distintos términos expresaba á cantantes y coristas, convocados á junta general en el tablado para exponerles el conflicto é intentar salir de él.

Varios fueron los medios que se propusieron para ello, y todos con éxito negativo; la otra *prima donna* estaba indispuesta; el tenor Pasini, libre de servicio, se había ido de caza; por último, con los elementos presentes, no sólo no era posible ejecutar la obra anunciada, sino ninguna de las del repertorio corriente. No quedaba, pues, más recurso que revelar la dificultad al público y cerrar el teatro.

Pero en medio de la discusión, un individuo del cuerpo de coros abandona las filas, se acerca, tímido y confuso, al director de escena, y con acento balbuciente le dice que él se encarga de sacarle del apuro.

— ¡Tú!, exclama el empresario, con asombro.

— ¡El!, añaden los demás, con incredulidad.

— He estudiado la parte, replica el joven corista con algo más de aplomo, y si el maestro quiere que se la cante al piano, verá si puedo salir adelante.

El maestro, que era don Ramón Carnicer, en vista de lo excepcional del caso, se presta á la prueba; y maestro y hombre, que era Salas, ejecuta con buena voz y no mal estilo una cavatina, que era la pieza de empeño del papel.

A la conclusión todos le aplauden, todos le abrazan, todos le dan gracias y felicitan; y, en efecto, cuando, á la mitad de la representación, llega el instante de juzgar al neófito, los espectadores le escuchan al principio con benevolencia; ésta se trueca pronto en entusiasmo, y al final es llamado varias veces á las tablas, entre ruidosas y señaladas muestras de aprobación.

Desde aquella noche el corista se convirtió en *partiquino* y siguió substituyendo á Calonge en *El condestable de Chester*.

Había Salas nacido en Granada el 2 de Abril de 1812. Murió en Madrid el 22 de Junio de 1875.

Y ya que de un tenor español se nos ha ofrecido ocasión de hablar, permítasenos aprovecharla para hablar de otro que, si no alcanzó la significación que Salas en lo que toca al progreso de arte nacional, paseó victorioso el nombre de España por el mundo entero. Referímonos á Julián Sebastián Gayarre, nacido en la villa del Roncal (Navarra) el 9 de Enero de 1844 y muerto en Madrid el 2 de Enero de 1890.

Fué Gayarre tenor famosísimo, verdadero fenómeno por la hermosura y la extensión de su voz.

Hijo de unos aldeanos, pasó su primera niñez ayudando á sus padres en las faenas del campo, y sin otra ilustración que la de la escuela rural. A Pamplona se trasladó á los catorce años en busca, como tantos otros, de ocupación provechosa. Fué allí admitido en un comercio de telas, de donde dió su afición á la música motivo de que le despidieran.

Fué ello que un día en que se hallaba solo detrás del mostrador, llamaron su atención los acordes de una banda musical que pasaba á lo lejos. Después de breve lucha entre el deber y el instinto, corrió el muchacho tras la banda y pasó junto á ella algunas horas. Cuando volvió á la tienda fué despedido.

De aprendiz entró á poco en la fábrica de fundición de Pinaqui, donde llegó al cabo de tres años á ser un buen oficial.

Forjaba allí y cantaba el futuro ídolo de los públicos, hasta que la casualidad proporcionó ocasión de descubrirlo.

Había organizado por entonces el maestro Maya un orfeón en el que se habían alistado no pocos obreros.

La reconciliación de Gayarre con un compañero de trabajo con quien estaba reñido y que era socio del orfeón, determinó la suerte del tenor navarro.

Deseoso de provocar esa reconciliación envió una tarde el maestro de la fábrica juntos á Gayarre y Tolosana, que era el orfeonista aludido, á componer el grifo de una fuente. Concluida por los dos obreros la tarea antes de lo que presumían, Tolosana invitó á su compañero á emplear en recrearse las horas sobrantes, y aceptado el plan, bebieron y hablaron los nuevamente amigos.

Entablóse entre ellos el siguiente diálogo:

—¿Por qué no te apuntas en el orfeón?, preguntó Tolosana.

—¿Y qué es orfeón?, contestó Gayarre.

—Orfeón es una sociedad en donde nos reunimos para cantar en coro.

—¿Y qué es coro?

—Pues coro es cantar muchos á un tiempo, unos por lo alto y otros por lo bajo, y todos la misma música.

—Llévame á esa casa.

Inscrito Gayarre, no tardó en ser nombrado primer tenor.

Encargóse luego el organista de la catedral, Conrado García, de darle lecciones todos los domingos.

Visitó Pamplona don Hilarión Eslava y obsequióle el orfeón con una serenata. Adivinó, según unos, Eslava el porvenir de aquel tenor, llamóle sobre él, según otros, la atención el organista, ello es que por iniciativa del tonsurado maestro, abrióse entre los obreros una suscripción para que Gayarre viniese á estudiar á Madrid. Ganó en seguida Gayarre por oposición y por unanimidad en el Conservatorio una plaza pensionada con sesenta pesetas mensuales.

Del 65 en que ocurría esto al 68 en que fueron todas las pensiones suprimidas, Gayarre aprovechó bien el tiempo, no sólo progresando en su arte, sino adquiriendo en archivos y bibliotecas vasta ilustración, así musical como literaria.

Privado de su pensión hubo Gayarre de ingresar en el coro de la Zarzuela.

Al llegar á este punto de la biografía de Gayarre, nos hallamos con dos versiones. Según una, la de Saldoni, la más autorizada, puesto que Saldoni pudo consultar los documentos justificativos, Gayarre fué matriculado en Septiembre de 1869 como alumno de primer año de solfeo para canto en la clase del señor Hijosa, y se matriculó, además, en primero de canto, siendo discípulo de Puig, y en el Conservatorio adquirió toda su educación musical.

Según el navarro Pascual Millán, á poco de su ingreso en la Zarzuela, pretendió Gayarre que se le aumentase el sueldo; y habiéndole dado á entender que no lo merecía, se desanimó, en términos que se volvió á Pamplona, donde, organizada una función á su beneficio, reunió algunos fondos, á los que agregó un donativo de la Diputación, con todo lo cual marchó á Italia.

En Italia estuvo, en efecto, y allí los buenos maestros le alentaron, singularmente Mariani.

Antes de cantar en Italia, ya se había presentado Gayarre al público en España durante su pensionado, por lo que ocultó su nombre bajo el seudónimo de *Sandoval*.

Ocurrió el caso en Tudela. Invitóle al debut el barítono Lasfuentes que, unido á Sala Julián, Inés Esteban, Gainza, que dirigió la orquesta, y otros, formó una compañía que tuvo por empresario á un cacharrero (patrón de Gayarre) el cual para obtener las quinientas pesetas que la compañía necesitaba, después de habérselas pedido al torero Cúchares, que no las dió porque no las tenía, empeñó su modesto comercio. Estudió la compañía tres zarzuelas, que fueron *Luz y sombra*, *Por derecho de conquista*, y *Una vieja*. Dieron en el teatro de Tudela tres funciones con tres llenos. Cada función produjo quinientas pesetas. Gayarre oyó los primeros aplausos.

En Italia presentóse en el teatro de Varese (Lombardía) como segundo tenor é interpretando el Arvino de *I Lombardi*. Sólo Gayarre fué aplaudido. Los demás artistas que interpretaron la obra fueron estruendosamente silbados.

Ascendió entonces para siempre á primer tenor y como tal cantó en el mismo teatro *L'Elisir de amore*.

Cantó en Padua por vez primera *Favorita* y en Milán *Los Puritanos*. El éxito obtenido en ambas óperas fué brillante.

Conquistada por su fama Italia toda, ganó nuevos lauros en Rusia, Austria é Inglaterra. En Octubre de 1887 cantó en el Teatro Real de Madrid y, como de todos los públicos, fué ya el ídolo del español.

Grave enfermedad le acometió en Nápoles en 1883. Prometió no volver al teatro, si sanaba, hasta que cantase en las fiestas del Pilar de Zaragoza. Recobrada la salud, renunció todas las contratas que se le ofrecieron hasta cumplir su voto.

Del entusiasmo que en Zaragoza produjo da idea esta copla, de moda en Aragón por aquel tiempo:

«Dos cosas hay en el mundo
que tenemos que adorar:
el tenor Julián Gayarre
y la Virgen del Pilar.»

Realmente era Gayarre un tenor prodigioso. Cuando cantó el *Lohengrin* en Londres, Wagner le dijo, después de haberle oído:

—Usted es el *Lohengrin* que yo había soñado.

Uno de sus biógrafos relata así sus triunfos en París:

«En París, pocos años antes de su muerte, aprendió el francés en breve tiempo con la perfección necesaria para cantar, como lo hizo, en aquel idioma, entusiasmado al público. Visitaba con mucha frecuencia la casa de Gounod. Una noche cantó allí en presencia de las primeras autoridades literarias y musicales de Francia la romanza del acto tercero del *Fausto*.

Gounod, conmovido, se levantó de su asiento, y abrazando á Gayarre exclamó:

—¡Jamás he oído nada semejante! No creí nunca que *Fausto* pudiese cantarse de ese modo.»

Afirmase que al oír Dupier á Gayarre la romanza de la *Favorita*, lloró de emoción y le proclamó el primer tenor del mundo.

Contratado en el Teatro Real de Madrid en la temporada de 1889-90, en la noche del 8 de Diciembre del primero de los indicados años, cantando la romanza de *Los pescadores de perlas* rozó una nota. Lleno de emoción por el contratiempo, dijo:

—No puedo cantar, y salió de la escena.

Rehecho, gracias á los auxilios facultativos, se propuso repetir la romanza y en el acto tercero volvió á entonarla. Quebrósele de nuevo la nota fatal. Su desesperación no tuvo límites, bajó la cabeza y dijo:

—Esto se acabó.

Murió antes de un mes.

«Lo último que cantó en Madrid para el público fué la ópera citada, pero sus amigos le oyeron en su casa, al piano, otra: el *Orfeo*, de Gluck, que presenta dificultades inmensas y que escribió su autor para sopranistas, si bien la cantan las contraltos. Gayarre, queriendo hacer un alarde de sus prodigiosas facultades, la cantó con esta última voz, causando en los que le escucharon el natural asom-

bro, pues nadie le creía capaz de llegar sin esfuerzo al timbre de voz de la mujer.»

La voz de Gayarre alcanzaba del *re* grave al *re* sobreagudo.

Hicieron al tenor español tentadoras proposiciones empresarios americanos; pero Gayarre no se decidió á aceptarlas, eso que un norteamericano llegó á ofrecerle un millón de pesetas por cincuenta funciones.

Excusado es decir, que del antiguo herrero no quedaba nada: el estudio y los viajes le habían transformado.

Hablaba Gayarre perfectamente el francés y el italiano; se expresaba regularmente en inglés; conocía bien la Historia patria y poseía vastos conocimientos artísticos y arqueológicos.

Dejó el gran tenor, al morir, una fortuna de dos millones de pesetas. Fué sepultado, por disposición testamentaria, en su pueblo, la villa del Roncal.

Fué extraída del cadáver de Gayarre la laringe, para ser conservada en uno de los Museos del Estado. Examináronla algunos doctores, y de ella escribió Amalio Jimeno: «La laringe de Gayarre parece grande, sin tener por ello un tamaño notable por su magnitud. Los músculos que concurrían á su función, los intrínsecos y los extrínsecos, desarrollados, fuertes, gruesos, poderosos, lo mismo que todos los del cuello, robusto y los del pecho. Sólo viendo aquel tórax y recogiendo las medidas de sus diámetros se comprende cómo la voz del eminente tenor tenía aquella intensidad y aquella amplitud incomparables, que aun en canto dulcísimo y en registro de cabeza, hacía llegar á los más apartados lugares del teatro. A más del tamaño, lo que choca á primera vista es lo agudo del ángulo saliente del cartilago tiroides, de esa proeminencia llamada vulgarmente *Manzana de Adán*, que en Gayarre no era, sin embargo, muy notada en vida, por el tejido adiposo y por la configuración especial de su cuello, y como la agudeza de este ángulo influye sobre la longitud de las cuerdas vocales, y ésta, naturalmente, sobre la extensión de la voz, yo no sé si esto podría ser verdaderamente útil para explicar algo, á pesar de que no puede ser característico en las laringes de los que poseen voz de tenor (nombre que precisamente se debe á ser esta voz la medida intermedia de todas las voces y la parte que sostenía la melodía principal en los antiguos cantos religiosos) el tener una gran longitud en las cuerdas, estando éstas, por el contrario, en razón directa de la gravedad fonética. Más notable que esto es aún la asimetría manifiesta y muy visible de la laringe; esto es, la desigualdad entre sus dos mitades. Empieza ya esta asimetría á echarse de ver en la epiglotis, cuyo reborde libre es más alto y como guarnecido por una franja en su lado izquierdo; sigue luego notándose en el borde superior, ruinoso, del cartilago tiroides, donde en su parte media hay una profunda é irregular escotadura que se abre y se dirige también hacia la izquierda y abajo, y, por último, se distingue en un detalle interior que llamó primeramente la atención á mi amigo el doctor Cortezo, quien lo hizo notar á San Martín, á Salazar y á mí. En el borde libre de la cuerda vocal inferior también izquierda, y en su parte media, precisamente en el sitio más delicadamente organizado y dispuesto de la laringe, se dis-

tingue muy visiblemente, y sin que deje lugar á duda, una eminencia convexa y regularmente conformada, como si en aquel sitio la cuerda hubiera engrosado. Esto sí que no tiene una fácil interpretación. La esencia completa de síntomas anteriormente me permiten suponer la existencia de un tumorcillo en el borde de la cuerda. Gayarre no se había quejado jamás de ello. ¿Sería esta ligerísima alteración en la forma del borde libre de esa cuerda un hecho de disposición natural? Entonces hay que confesar que jamás perjudicó á su voz. Recuérdese que las cuerdas vocales son la parte más interesante, fina y delicada de la laringe; que ellas, por su tensión mayor ó menor, por la abertura que dejan al paso del aire y por el número de sus vibraciones, dan carácter á la voz y al sonido; recuérdese que la figura de la glotis que ellas determinan tienen una influencia principalísima en el pase del registro de pecho al de cabeza ó viceversa, tan difícil siempre y que Gayarre vencía con gallarda facilidad, sosteniendo su canto *spianato* que no volveremos jamás á oír; recuérdese, por último, que las notas más altas del registro, aun siendo de pecho, se realizan por medio de más de dos mil vibraciones de las cuerdas en un segundo, y que Gayarre, superando al famoso *do sostenido* que á Tamberlick hizo tan célebre, *filaba* incomparable y divinamente su famoso *re* de la romanza de *Don Sebastián*, que cantaba en *Lucrecia*, y que tanto furor hizo en París, y que habrá que reflexionar bastante sobre esa pequeña deformidad de la cuerda izquierda de su laringe. ¿La tuvo siempre? Pues preciso es suponer que fué más bien una ventaja que un inconveniente. ¿No la tuvo y se le manifestó en los últimos días? ¡Quién sabe!»

Tras los dichos tenores queremos ahora ocuparnos de los virtuosos Monasterio y Sarasate.

Jesús Monasterio y Agüeros nació en Potes (Santander), el 21 de Marzo de 1836.

Su padre, cesante de la carrera judicial, se entretenía tocando el violín. Un día en que interpretaba en el instrumento una melodía, el niño se echó de pronto á llorar. Preguntado por el padre, manifestó que le hacía llorar aquella música y en este hecho creyó, no sin razón el padre, descubrir un fenómeno de sensibilidad artística.

Compró en Valladolid un diminuto violín y dió algunas lecciones al niño. A los cinco años tocaba Jesús walses, polcas y contradanzas, que eran la delicia de sus bailarines paisanos.

Al primer violín de la catedral de Palencia encomendó el magistrado cesante la educación musical del niño, que hizo con asombro de su nuevo profesor rapidísimos progresos.

De Palencia pasó el niño Monasterio á Valladolid, donde el aficionado señor Ortega Zapata le dió provechosas lecciones, y en 1843 fué presentado en Madrid al general Espartero, Regente del Reino. Tomóle Espartero gran cariño y fué su primer admirador y protector.

De cómo logró ganar el pequeño Monasterio el corazón del poderoso, dan exacta idea algunas anécdotas.

«Niño de siete años y, como tal, travieso y lleno de esas deliciosas genialidades de la infancia, habíale comprado Espartero un sable, con el cual jugaba Monasterio á los soldados con otros varios niños de su edad.

Varias veces ocurría, que rogado por el Regente para que tocase alguna pieza, contestaba el chicuelo:

—No quiero tocar, quiero jugar á los soldados. Si tú juegas con nosotros y haces de capitán, tocaré; sino, no.

Y Espartero, tarareando un paso doble, se ponía al frente de la banda, desenvainaba el sable Monasterio, y la tropa daba por el salón un par de vueltas, después de las cuales, el niño tocaba y se lo comían á besos los oyentes.

La presentación del niño en Palacio es digna de contarse. Se verificó durante el carnaval de 1843, y para ello aprovechó Espartero la ocasión de celebrarse en los regios salones un baile de trajes.

El niño llegó á la estancia real, tocó el violín, fué aplaudidísimo y encomiado, siguió con vista anhelante las deslumbradoras bellezas que á sus ojos se ofrecían, pero fascinado por la misma brillantez de aquel fausto y de aquel esplendor, cansado también probablemente por lo inusitado de la hora, sintió que le dominaba el sueño, y arrellanándose en un sillón, quedó profundamente dormido.

Pocos momentos después comenzaba el rigodón.

Espartero tenía por pareja á la Reina Isabel; el *vis á vis* debía hacerlo la hoy duquesa de Montpensier, que era entonces la infanta D.^a Luisa Fernanda. Esta buscó á Monasterio y lo vió beatíficamente dormido en el sillón. Dirigióse al niño y lo sacudió con violencia.

—Anda, Jesús; despierta, que vas á bailar conmigo.

El chico, contrariado, hizo un gesto de ira y contestó:

—No me da la gana. Lo que yo quiero es dormir; déjame en paz.

La infanta se hechó á reir y pidió auxilio á Espartero, que logró conveneer al dormilón.

Pero era el caso, que el niño no entendía palabra de rigodones, por lo cual hubo necesidad de que Velluzzi, el maestro de baile de Palacio, se colocara á su lado y lo moviera en todas direcciones como peón de ajedrez.

Así bailó Monasterio el primer rigodón, llevando de la mano á la duquesa de Montpensier y haciendo *vis á vis* á Isabel II y al príncipe de Vergara.



Jesús de Monasterio.

Terminado el baile quiso saber Espartero si la fiesta había agradado á la reina. Llamó á Monasterio, y díjole:

—Mira, acércate á S. M. la reina, y pregúntala, *como cosa tuya*, si se ha divertido.

El chico no se lo dejó decir dos veces, fué corriendo hacia D.^a Isabel y la preguntó:

—Dice Espartero que si se ha divertido Vd. mucho esta noche.»

De los triunfos del precoz violinista se halla en la prensa de aquel tiempo repetidas muestras.

«El jovencito violinista Jesús Monasterio, decía *La Iberia Musical y Literaria* el 9 de Abril de 1843, ha tocado últimamente en el Liceo de una manera admirable; la sociedad elegante lo aplaudió con furor, lo llamó á la escena, y no contentas las hermosas del Liceo con esta pequeña muestra, á su modo de ver, de entusiasmo, lo llamaron al salón, donde fué llevado de unos en otros brazos de las damas españolas, colmando al tierno y bonito infante-filarmónico de dulces y de besos. Este triunfo es verdaderamente grande, y nosotros lo aplaudimos de todo corazón; no dudando que si el violinista de *seis años* sigue con la misma afición al estudio que hasta aquí, será el *Paganini* español de nuestros días. Mientras tanto, nos es satisfactorio el que la reina Isabel le haya dado una buena gratificación; que el Regente del reino le haya regalado igualmente un soberbio *violín*; y que el gobierno, según se dice, le haya pensionado.»

Señaló Espartero al niño Monasterio una pequeña pensión que le ayudó á recorrer, acompañado de su padre, las principales poblaciones de España, donde continuó cosechando aplausos.

En Córdoba fué coronado y en Lérida hizole el Ateneo artístico y literario su socio de mérito.

Presentóse en 1845 de nuevo al público de Madrid en el teatro del Príncipe.

En *La Iberia Musical* daba Espin y Guillén cuenta en estos términos del concierto de Monasterio:

«En la noche del jueves (5 de Junio de 1845) tuvimos el imponderable placer de asistir al teatro del Príncipe á oír al aventajado niño, al excelente violinista Jesús Monasterio, cuyo prematuro talento es casi fabuloso. Este niño debe ser protegido por el gobierno eficazmente para que vaya á estudiar los buenos modelos y moderna escuela en los países extranjeros, no dudando nosotros que si así lo hace llegará un día en que cause verdadera admiración á la Europa entera. El niño Monasterio reúne talento, rara comprensión en el arte, y una maestría y serenidad como se puede obtener á los treinta años. Nos felicitamos en tener por compatriota á un fenómeno tan extraordinario en el arte, y al cual no podemos menos de presagiar grandes y repetidos triunfos en lo sucesivo.»

En aquel mismo año de 1845, perdió Monasterio á su padre y se retiró con su madre y sus hermanas á su pueblo natal. Allá fué á buscarle don Basilio Montoya, su tutor. Con su pupilo salió en seguida el señor Montoya hacia París y Bru-

selas. En el Conservatorio de la segunda de estas poblaciones dejó matriculado en la clase de Bériot al niño prodigio.

Bériot daba, además de las oficiales, lecciones particulares en su casa á Monasterio. Tanto con Bériot como con otros profesores mantuvo el señor Montoya durante la educación de Monasterio frecuente correspondencia, de la que son muestra las siguientes cartas que á la amabilidad del señor Montoya debió el señor Peña y Goñi el primero en publicarlas tal como fueron escritas, es decir, con sus faltas de prosodia y de ortografía, bien disculpables en quien no dominaba el castellano.

« Gante y Junio X de 1852.

» Sr. D. Basilio Montoya.

» Muy señor mío: Mucho le agradezco su muy grata que Vd. se sirvió dirigirme con fecha del 22 de Mayo próximo pasado, en la cual ví con sumo gusto la buena memoria que Vd. conservó de mí, á pesar del largo trascurso que hubo desde nuestra última entrevista en Madrid; además no tengo que decirle cuánto me alegré al ver la franqueza que Vd. usa conmigo, honrándome de su confianza hasta el punto de consultarme acerca del negocio dificultoso en que le ha metido la marcha del Sr. de Bériot y las consecuencias della.

» Algo tardé en contestar á su carta de Vd., por la razon de que yo no habia aguardado á que me hablase de este asunto para hazer las diligencias oportunas cerca del Sr. Fétis, y ver de este modo si algun camino se ofrecia para salir deste intrincado enredo, urdido no sé si por intrigas ó mala voluntad, al fin no quise escribir á Vd. hasta poder darle alguna noticia buena ó mala que le sacase á lo ménos de la incertidumbre, y logré lo que jamás me hubiera atrevido á esperar, quiero decir, que convencí Fétis de la necesidad que habia de celebrar el concurso de violin; pues al cabo de una conversacion que no duró ménos de tres horas, (la cual tuvo lugar sábado pasado), concedió lo que yo pedia, y así determinó hacer la oposición aún en el caso en que Bériot se marchase de Bruselas ántes de la época fijada por dicho concurso.

» No dudo de que Monasterio no habrá dejado de darle dilatada cuenta deste tan imprevisto y nunca esperado suceso, (el cual no tengo que decir si me habrá extrañado y admirado mucho), por lo tanto, ahorraré á Vd. el fastidio de leer sobre este punto mis mal pensadas y peor escritas razones, aprovechando la ocasion para hablar á Vd. acerca de muchas cosas que interesan á Monasterio, las cuales si bien han sido objeto de muchas reflexiones que yo hice con migo, ahora más que nunca me fueron traído á la memoria por lo que acaba de suceder en estos últimos dias.

» Y antes de todo, creo será inútil manifestar á Vd. el vivo y sincero cariño que tengo á su pupilo y lo mucho que le quiero; en verdad que no puedo ménos, pues la bondad de su carácter, las prendas del corazon, el despejo de su ingenio le atraen todas las voluntades y encantan á cuantos le vean y le conozcan; hago este largo preámbulo para disculparme en adelante del atrevimiento que voy á

tomar en dándole mi parecer respecto á cosas en que Vd. ya habrá tal vez tomado una resolución irrevocable, y así le suplico no culpe mi intento cuando no acepte mis razones, pues el interés que tomo en Monasterio me da en algo derecho en pensar á su porvenir, y á lo ménos puede Vd. quedar convencido de que mis consejos madurados por una detenida reflexion estriban en una base que no suele flaquear, es decir, la opinion de los mejores artistas de este país, y el ejemplo que nos ofrece la vida de los grandes artistas que en su juventud se vieron en circunstancias parecidas á las en que ahora Monasterio se encuentra.

> Por cierto, que atendiendo solo al porvenir artístico de Monasterio (el cual no puede dejar de ser muy brillante) y sin mirar el éxito del concurso que se está acercando, sentiria yo mucho el que por ahora se volviese á España, y más, si tuviese un destino cualquiera en la capilla real ó otro establecimiento de la córte ó de la península, pues ya conocia Vd. mejor que yo cuán poco se aprecia en España el talento de un instrumentista, por mayor que sea, *y con que suma indiferencia se recibe todo lo que no sea ópera italiana ó cantantes transalpinos.*

> Si le quedasen á Vd. algunas dudas acerca de eso, ó si Vd. creyese que mi calidad de extranjero me tuerce el juicio, haciéndome juzgar con parcialidad las cosas de España, no quisiera más para dejar á Vd. convencido de lo que digo, sino que tomase la molestia de encaminarse hácia la capilla real un día que están allí ejecutando, v. g. el oficio de difuntos ú otra composicion de nuestro amigo Eslava, allí averiguaria Vd. si digo ó no la verdad; allí veria si puede sonreír á un jóven de 16 años, ó darle estímulo el ver que sus paisanos más ilustrados no logran atraer ni siquiera una docena de personas para venir á escuchar sus obras y á fé que Vd. no podrá dejar de confesar que la vista de tal abandono y indiferencia infundiria miedo y desmayo al mismo Apolo.

> Y advierta Vd. que esta indiferencia no solo se manifiesta en quanto á música de iglesia, sino en todos los ramos del arte cuyo objeto directo se aleja más ó ménos de la música italiana; y por prueba ¿quien podría decir que en Madrid está desarrollada la aficion á la música cuando se ve que en esta capital tan poblada y llena de naturales y extraños, en una ciudad donde concurre lo que hay más lucido é inteligente en la península, no se halla establecido una sociedad filarmónica cuyo objeto sea dar en el invierno unas séries de conciertos en los cuales se ejecuten las mejores obras de los autores clásicos, conforme se suele hacer no solo en las córtes, sino en las más pequeñas poblaciones de Alemania y Bélgica?

> ¿Y no le parece que todo esto basta para que el artista por más animoso que sea, se deje vencer por el desaliento y la pereza, y no se cuide de estudiar en un instrumento que no le da ni gloria, ni fama, no pudiendo utilizar su talento sino para media docena de personas ó para tocar á luengos intervalos en un concierto á la córte ó en una circunstancia excepcional?

> No, señor; el destino en que yo he soñado por Monasterio está mucho más elevado y más halagüeño, y no crea Vd. que hablara de ello si yo no tuviera la

firme conviccion de que él *puede alcanzar en su ramo á los puestos más sobresalientes y gloriosos*, (1) si Dios le dá vida y salud. Por esta razon me parece de toda necesidad el que se quede aún el espacio de un año en Bruselas (á no ser que tuviera ganas mandarle á París, lo que vendria á ser lo mismo), tanto para madurar su talento en el violín como para acabar sus estudios de contrapunto y composicion. Si, cual yo creo, él logra adquirir una distincion honorífica en el concurso próximo, el Gobierno español no tendría ningún fundamento para negarle una pension, por medio de la cual se podría dilatar su partida hasta estar pronto para empezar su carrera de *virtuoso* recorriendo los principales puntos de Europa, conforme hicieron y hacen los de Bériot, Artot, Vieuxtemps, Haumann y otros.

» Ruego á Vd. sírvase disimular el fastidio que le he dado en esta carta tan larga, escrita en un estilo medio flamenco que no sé si usted acabará de entenderle; pero el asunto es importante, la aficion que tengo á Monasterio mucha y por eso no he podido excusar el manifestar mi opinion en esta ocurrencia.

» Tenga Vd. la extremada bondad de dar las espresiones de mi fina amistad á la familia de Vd. y á la de Monasterio (sintiendo mucho no conocerlas) y haga Vd. presentes mis recuerdos á los amigos de la córte, no dejando de escribirme cuando pueda y mandando en cuanto pudiera serle útil S. S. A. S. Q. S. M. B.

F. A. GEVAERT.»

« Bruselas 30 de Junio de 1852.

» Sr. D. Basilio Montoya:

» Mi muy estimado amigo: Acabo de oir ejecutar delante de Mr. Fétis el concierto (creo que es el 6.º) de Bériot por los tres jóvenes que van á concurrir: he tenido un gran placer en ver los grandes adelantos que ha hecho Jesús: sus contrincantes son tambien buenos, especialmente nno de ellos, holandés; no sé cual será el éxito, pero hablando á Vd. con la debida reserva, creo á Jesús superior á los otros, pues además de no serles inferior en el mecanismo del instrumento, les aventaja (á mi parecer) bastante en el buen fraseo, colorido y expresion. Repito que esto lo digo en confianza y con sólo el objeto de satisfacer la justa ansiedad de Vd. pero sin que esto pueda trascender en manera alguna. Fétis me ha dicho que el concurso será el 30 de Julio y como el esperar aquí hasta esa fecha no conviene á mi intento, voy á salir inmediatamente para Alemania, para ver si en aquella fecha puedo hallarme de vuelta, aunque lo dificulto.

» Usted debe estar satisfecho de los resultados de la educacion artistica de Jesús, y es de esperar que los esfuerzos de Vd. y de su familia sean coronados felizmente.

» He oido en Lóndres á Vieuxtemps tanto á solo como en quartetos y me ha llenado completamente. ¡Ojalá fuese cierta su venida á este Conservatorio! (2).

(1) Subrayado por Gevaert.

(2) Vieuxtemps murió siendo profesor de la clase de violín del Conservatorio de Bruselas.

En este caso sí que debiera á todo trance permanecer á su lado Jesús hasta que fuese otro Vieuxtemps.

» Páselo Vd. bien y mande como guste á su afectísimo amigo Q. S. M. B. — HILARION ESLAVA. »

» P. D. Memorias de Jesús, que nos acompaña algunos ratos como antiguo bruselesés. »

Bériot aclaró las nebulosidades que se notan en esas cartas respecto al concurso de violín.

« Bruselas 4 Agosto 1851.

» Muy señor mio: Tengo el honor de remitir á Vd. adjunto un certificado para mi querido y pequeño discípulo.

» Añadiré por mi cuenta que si su interesante pupilo no ha podido ser admitido este año á concurso, no ha sido de ningún modo por causa de incapacidad, sino únicamente porque lleva en nuestra escuela demasiado poco tiempo desde su ingreso y no tiene edad suficiente para alcanzar un premio de excelencia. Hemos pensado que la concesion de un diploma de maestro á un niño de tantas esperanzas antes de terminar sus estudios, sería quizá detener sus progresos. En esto, como en todo, nos ha guiado, tanto al director como á mí, el sentimiento de interés paternal que nos inspira este pequeño alumno, y espero que nuestra conducta merecerá la aprobacion de Vd.

» Viva Vd. persuadido de que si su protegido se halla en estado de poder terminar sus estudios en nuestro Conservatorio, no descuidaré nada para que llegue al grado más elevado de su arte.

» Esta tarea será para mí tanto más fácil, cuanto le han enseñado muy bien desde el principio, y es justicia que me complazco en rendir aquí á los profesores que le han enseñado la música y el violín. Soy de Vd. con la más perfecta consideración. — C. DE BÉRIOT. »

El certificado que cita la carta, dice:

« *Conservatorio Real de Música. — Despacho del Director.* — Bruselas 11 de Julio de 1851. — El que suscribe, maestro de capilla del Rey, Director del Conservatorio Real de Música, certifica que el Sr. Monasterio (Jesús), nacido en Potes (provincia de Santander, España), ha hecho en sus estudios grandísimos progresos y que, seguramente, le esperan grandes éxitos en el concurso del año 1852. — En fe de lo cual expido el presente certificado. — FÉTIS. »

Monasterio ganó el *premio de honor* en el concurso de 1852.

La Infanta Isabel de Borbón, hermana del Rey Don Francisco, y casada con el Príncipe polaco Gorowski, residía en Bruselas, y para premiar la aplicación de Monasterio, le regaló entonces un magnífico arco, en cuya nuez estaban grabadas en relieve las iniciales de la donante y las armas de España en brillantes.

Con su premio de honor volvió Monasterio á España, y en Madrid recibió el nombramiento de profesor honorario de la Real Capilla.

A poco, invitado por Julién, salió de España, para recorrer en viaje artístico Inglaterra y Escocia.

Terminó ese viaje en 1857, y entonces se le nombró violín efectivo de la Real Capilla y profesor del Conservatorio de Madrid.

No se movió ya de la Corte hasta 1861, en que salió otra vez al extranjero, cediendo á instancias reiteradas. Recorrió entonces Bélgica, Holanda y Alemania.

En Berlín conoció á Meyerbeer, y le acompañó al piano el *Concierto de violín* y el *Adiós á la Alhambra*, y ponderó estas obras del joven violinista, sobre todo la segunda.

He aquí ahora otra graciosa anécdota que refiere Goñi.

Hallábase el reputado pianista y compositor Eduardo Lassen de director de conciertos de Weimar. Antes de regresar á España quiso Monasterio abrazar á su amigo, y corrió á Weimar. A ruegos de Lassen hubo nuestro compatriota de tomar parte en un gran concierto que los Grandes Duques dieron en su palacio.

«Bueno es advertir que cuando Lassen y Monasterio se dirigían á la morada ducal, el primero manifestó á su amigo que el gran duque, protector y gran apasionado de la música, artista de corazón, hombre de claro talento y de instrucción no común, era, en cambio, tan exageradamente serio y estirado, que nada tendría de particular que su entusiasmo quedase encerrado dentro de la gravedad que la etiqueta le imponía, y ni siquiera le dirigiese la palabra.

Monasterio agradeció la advertencia, y poco después se encontraba en el salón donde debía tener lugar el concierto, al tiempo que entraba y tomaba asiento la córte precedida por sus soberanos. Llegó el turno á Monasterio y tocó su *Adiós á la Alhambra*, con esa delicadeza, esa afinación exquisita y ese colorido que tanto le distinguen, y no bien hubo acabado llamáronle aquéllos.

Colmóle de atenciones la gran duquesa, mientras su augusto esposo, dejando atrás la pintura que de él había hecho Lassen, estaba con una gravedad tan imperturbable como su silencio; ni la más leve alteración en su fisonomía, ni la menor palabra en su boca. Suplíale, en cambio, un señor tan entrometido como descortés, curioso como él solo, que interrumpiendo á cada momento la conversación entre la gran dama y el joven artista, le asediaba á preguntas, á las que éste contestaba con un laconismo tanto mayor cuanto más importuno é inconveniente le iba pareciendo aquel personaje.

La segunda parte del concierto empezó, y puso fin á esta escena. Monasterio volvió á tocar y á recibir, terminada la fiesta, nuevos y entusiastas plácemes de la gran duquesa, y nuevas preguntas de aquel impertinente curioso. Retiróse por fin la corte, y aquí de las calurosas felicitaciones de Lassen, más admirado aún que del talento de su amigo de la infancia, de la entusiasta acogida que le habían hecho los soberanos.

—En cuanto á la gran duquesa, modelo es de finura y amabilidad—le dijo

Monasterio—pero de su augusto esposo, bien hiciste en advertírmelo; deja atrás al inglés más grave y más dominado por el *spleen*: no le he merecido ni una sola palabra.

— ¿Cómo es eso — le contestó su amigo — si en mi vida le he visto más placentero y jovial? ¿Te parece que ha hablado poco?

Para abreviar; aquel señor entrometido con quien Monasterio, si no había estado descortés, no se había pasado de fino, era ni más ni menos que el gran duque, y el estirado personaje con quien lo había confundido, un grave y sesudo diplomático á quien el severo cumplimiento de las leyes de la etiqueta habían tenido inflexible la espina dorsal, y su boca como cerrada con candado. Aquí también de la estupefacción de Monasterio, y el renegar de Lassen, que, distraído con los preparativos del concierto, habíase olvidado de designar de antemano á su amigo cuál era el gran duque, dejando á aquel, más que un poco distraído á su vez, que lo adivinase por la pintura que de él le habían hecho.

Por fortuna, á la mañana siguiente, nuestro hombre fué llamado á palacio, y calcúlese cuánto no haría por borrar su malhadada equivocación de la noche anterior. Tocó de nuevo, no sin dar un pequeño susto á los honrados habitantes de Weimar, que á todo atribuían la orden del soberano, mandando se hiciese la parada silenciosamente, menos á que el joven español estaba al propio tiempo haciendo maravillas con su violín.

Al final de aquel improvisado concierto, Monasterio era invitado para ocupar el puesto que anteriormente habían tenido Laub y Joachim, de primer violín de cámara y director de los conciertos de la corte, en unión de su amigo y de Liszt, ausente á la sazón en Roma. Monasterio pidió un plazo para decidirse; ni podía desde luego rehusar una oferta tan espontánea como generosa, ni por otra parte, el cariño á su madre y el amor á su patria le daban lugar á dudar cuál había de ser su resolución.

Las ofertas le siguieron en Madrid, cada vez con mayores ventajas y estimulándole con condecoraciones, hasta que apremiado una y otra vez, declinó tan honrosa proposición como más tarde lo hizo en 1862 á la plaza de su maestro Bériot en el Conservatorio de Bruselas, que éste abandonó por el mal estado de su salud, y que le fué ofrecida indirectamente por el sabio Fétis, según manifiesta un biógrafo de Monasterio, de quien he tomado la anécdota de Weimar.»

En 1863 fundó Monasterio, en Madrid, la Sociedad de Cuartetos, de modestos precedentes en la primera mitad del siglo. (1)

La Sociedad fundada por el gran violinista se formó con los señores Pérez, don

(1) En 1822 celebrábase cuartetos en el piso bajo de la botillería de Canosa, y costaba por abono diez reales cada sesión. Los ejecutantes eran: Vaccari, primer violín; Juan Ortega, violín segundo; Asensio, viola, y Bruneti, violoncelo. No había piano y Bruneti y Vaccari ejecutaban solos.

Hubo luego aficionados entusiastas que establecieron sesiones de cuartetos en sus casas. Tales fueron los ex ministros don Juan Gualberto González y don José Aranalde. — (Goñi: *La ópera española*).

Rafael, Lestan y Castellanos, profesores de violín, viola y violoncelo respectivamente, y don Juan Guelbenzu, como pianista acompañante.

Celebró la nueva Sociedad su sesión inaugural el día 1.º de Febrero de 1863 á las dos de la tarde, en el salón pequeño del Conservatorio. Fué un acontecimiento artístico.

Los pianistas del cuarteto fueron primero el citado Guelbenzu, hijo de Pamplona, y de quien puede escribirse que era el Planté español, y luego don Dámaso Zabalza, el más popular de nuestros pianistas.

Incidentalmente nos hemos referido á Monasterio autor. Compuso Monasterio mucho y bueno. Su *Scherzo fantástico*, sus melodías para canto y piano, sus *motetes* á voces solas; su *Cantata á la guerra de Africa*, á voces y orquesta; su *Regreso á la patria*, coro á voces solas; su *Concierto en si menor* para violín y orquesta y, sobre todo, su *Adiós á la Alhambra*, son obras que bastan para cimentar una reputación sólida de gran maestro del arte musical.

Dos palabras más sobre Monasterio director de orquesta.

Sucedió Monasterio á Gaztambide como director de la Sociedad de Conciertos y desempeñó el cargo desde Abril de 1869 hasta Mayo de 1876.

El señor Esperanza y Sola escribió de Monasterio director de orquesta:

«Hasta aquí nada hemos dicho, de propósito, de otro ramo del divino arte en que Monasterio raya á gran altura: como director de orquesta. Sus primeros ensayos, á los que se resistió con el temor del hombre de valer, fueron en las primavera de los años de 1864 y 1865, dirigiendo, con notable acierto, los conciertos clásicos que se dieron en el gran salón del Conservatorio, por la *Asociación de socorros mutuos de artistas*; y desde Abril de 1869 se halla al frente de la *Sociedad de Conciertos*, fundada años atrás, y dirigida hasta el anterior por el popular y erudito maestro Barbieri. Conocedor profundo nuestro artista de la orquesta, y tanto ó más de la partitura que tiene delante de sí, pone en relieve, no sólo todos los efectos que los autores han indicado en ella, sino que va más allá; si no los ve los adivina y hace resaltar detalles, que, á no ser por su exquisito cuidado, pasarían inadvertidos. El gran conocimiento que tiene del instrumental de cuerda, alma de toda orquesta, hace que, dominados los que la componen por su batuta, que en sus manos se convierte en varilla mágica, obedezcan maravillosamente á la más ligera inflexión de ella, canten con el violín como su hábil director podía hacerlo, ejecuten portamentos y toquen con un uniforme movimiento de arcos, cosas las dos que desconocíamos hasta ahora en nuestras orquestas. Y es que, aparte del escogido personal que compone la de la *Sociedad de Conciertos*, cuando van á ensayar una obra, encuentran ya marcado en los papeles hasta el matiz más insignificante y el modo cómo lo han de ejecutar, resultando al oírlo que allí no toca más que una persona: Jesús Monasterio.»

Siguió á Monasterio en la dirección de la Sociedad de Conciertos don Mariano Vázquez, hijo de Granada (nació el 3 de Febrero de 1831), que en 1856 y 57 fué director de orquesta en el teatro de la Zarzuela y luego de la del Teatro Real, y

autor de algunas zarzuelas, estrenadas con éxito, como *Los mosqueteros de la Reina*, *El cervecero de Preston*, *El hijo de D. José*, *La franqueza*, *Matar ó morir* y *Por un inglés*.

Igual que Monasterio, fué Sarasate niño prodigio.

Nació Martín Sarasate de Navascués (generalmente llamado Pablo), en Pamplona el 10 de 1844.

Era su padre, don Miguel, músico mayor del regimiento de Aragón.

A él debió Martín las primeras lecciones de solfeo.

A los cinco años comenzó en Santiago de Galicia el estudio del violín con el primer violinista de la catedral, don José Curtier.

Pocos meses después, tales fueron sus progresos, que el regimiento de Aragón se enorgullecía de llevar consigo al pequeño músico.

Hallándose el regimiento en la Coruña, tomó parte en una función, en uno de cuyos intermedios tocó Sarasate unas variaciones sobre motivos de la *Gazza Ladrada*, con acompañamiento de orquesta. Fué el éxito inmenso.

La Condesa de Espoz y Mina señaló al niño violinista una pensión anual para que prosiguiera sus estudios musicales. Tenía entonces Sarasate seis años.

Con su madre vino Martín á Madrid, y fué puesto bajo la dirección del inteligente violinista Manuel Rodríguez.

Creció la fama del niño, y la Reina María Cristina, que se hallaba en Aranjuez, quiso oírle. Ante ella ejecutó Sarasate varias fantasías sobre motivos de óperas.

En el propio Aranjuez y en su teatro, se dejó oír el pequeño violinista. Oyósele luego en Madrid en el teatro del Circo y en el Real.

«En el concierto del Real, dice uno de sus biógrafos, el público olvidó el encanto que le produjo la audición de la ópera *Il Trovatore*, estrenada aquel año por la famosa Gazzaniga, una de las más aplaudidas intérpretes de la obra de Verdi. La ópera y la cantante quedaron eclipsados desde el momento en que el niño artista se presentó en la escena á ejecutar una de las obras de su primitivo repertorio, acompañado al piano en aquella ocasión, por un paisano suyo, Enrique Campano, niño como él, fenomenal en sus disposiciones para el piano y la composición, artista malogrado, muerto prematuramente para el arte. Los dos héroes, pues, de aquel concierto en el Real fueron dos niños, hijos ambos de Pamplona; el malogrado Campano y Sarasate.

De regreso Martín á Galicia invitóle el ayuntamiento de la Coruña á tomar parte en una función dedicada á los Duques de Montpensier. Cosechó en ella Sarasate muchos aplausos.

Después de dar algunos conciertos en Pontevedra, volvió á Madrid, de donde salió después al poco tiempo para Pamplona. Dió aquí conciertos públicos y privados y se trasladó á Bayona. Perdió en Bayona á su madre casi repentinamente.

Halló allí un alma generosa que le patrocinó: don Ignacio García le hospedó en su casa y le obtuvo de la diputación de Navarra una pensión que, unida á la

de la Condesa de Espoz y Mina le permitió ir á París á perfeccionar su educación musical.

Admitido en el Conservatorio de la capital de Francia, obtuvo en los concursos públicos de aquel centro el primer *accésit* de solfeo (1866) y en los del año siguiente se le concedieron dos primeros premios: de solfeo y de violín, siendo el de Sarasate el único que aquel año se concedió á los alumnos de violín.

Fué en Septiembre del mismo año 1867 á Bayona con su maestro, el celebrado Alard, á dar un concierto en que fué aclamado. De vuelta en París tomó parte en un concierto organizado en el palacio del Príncipe Napoleón, quien le regaló un magnífico reloj guarnecido de brillantes.

Muy poco después recibió el regalo de dos preciosos violines del famoso *Stradivarius*. La diputación de Navarra le aumentó la pensión.

Después de pasearse triunfante por las primeras capitales de Europa, presentóse en Junio de 1869 en Madrid. Refrendó aquí el público de la capital de España el favorable juicio de Europa.

Imposible seguir al gran *virtuoso* en su carrera de triunfos.

Recorrió el mundo en pleno éxito.

En Madrid alcanzó las mayores ovaciones conocidas, en las sesiones de la Sociedad de Conciertos, celebradas en el teatro del Príncipe Alfonso en los días 7 y 14 de Marzo de 1880.

Fué á Méjico en 1889. La colonia española le regaló un reloj con las tapas cuajadas de brillantes.

En 1890 vino desde Londres á Pamplona para tocar en las fiestas de San Fermín. Cinco conciertos dió en Septiembre de aquel año en Barcelona.

En 1891 tocó en Madrid en el Teatro Real (siempre como concertista) los días 15, 19 y 22 de Marzo, y en el teatro de San Fernando de Sevilla el 6 de Abril.

Todos los años, hasta el mismo de su muerte (1908), fué fiel á su promesa de tocar en las fiestas del pueblo que le vió nacer.

El año 1893 fué colocada por el ayuntamiento de Pamplona, en la casa números 19 y 29 de la calle de San Nicolás, una lápida que dice así: *Aquí existió la casa donde el día 10 de Marzo de 1844 nació Pablo Sarasate y Navascués.*

En ese mismo año, durante la Semana Santa, en la noche del viernes, se verificó en París, en el teatro de Chateau d'Eau, un concierto sacro en que actuó Sarasate.



Pablo Sarasate.

En 1892 el Gobierno francés le había concedido el nombramiento de caballero de la Legión de Honor.

Si grandes fueron las fiestas en 1893 preparadas en Pamplona en honor de Sarasate, mayor brillantez aún alcanzó la celebrada en Agosto de 1894 bajo el árbol de Guernica. Concurrieron más de 30,000 personas. Ejecutó Sarasate diversas piezas, acompañado al piano por Tragó y por el orfeón bilbaíno. El pueblo de Guernica le regaló una artística corona de plata, figurando hojas de roble y bellotas; una de éstas era realmente del simbólico árbol viejo. Cedió el artista el regalo al ayuntamiento de Pamplona.

Hemos dicho que es imposible seguirle en sus éxitos. Basta lo apuntado para dar idea del singular mérito del insigne artista.

Obtuvo las mayores ovaciones interpretando las siguientes obras: concierto para violín y orquesta, de Mendelssohn; *Suite* de violín y orquesta, de Joaquín Raff; *Allegretto scherzando*, de la octava sinfonia de Beethoven; *Nocturno en mi bemol* (transcripción de Sarasate), obra de Chopin; *Aires raros* con acompañamiento de piano, de Wieniawski; fantasía de la ópera *Fausto*; una jota; dos zorticos; unas sevillanas; *Suite Pibroch*, de Mackenzie; *La Fée d'amour*, de Raff; *Rondó caprichoso*, de Saint-Saëns; unas peteneras; fantasía sobre motivos del *Otello*, de Rossini; unas difíciles variaciones sobre la *muñeira*; un *Capricho*, de Guirrad; cuarteto en *re menor*, de Schbert, para dos violines, viola y violoncello; *Danza de las brujas*, de Bazzini, etc., etc.

*
* *

No quiero presentar por mi cuenta al maestro Miguel Marqués. Lo hace de modo tan interesante Peña y Goñi en su tantas veces citado libro *La ópera española*, que á él me acojo.

«En uno de los primeros días del mes de Marzo de 1868 dice, la Sociedad de Conciertos hallábase reunida bajo la dirección de su fundador, el maestro Barbieri, en el local que ocupaba el Fomento de las Artes. La orquesta ensayaba algunas piezas del repertorio y dedicaba especial atención á una composición instrumental que debía estrenarse muy en breve: el *Scherzo fantástico*, de Monasterio, que, en su calidad de autor, asistía al ensayo.

Terminado éste, fueron desfilando unos tras otros los profesores de la orquesta, quedando únicamente en el frío y desabrido local, Barbieri, Monasterio y un profesor de violín, el penúltimo de los violines primeros, joven raído de ropa y enjuto de carnes, que en aquel momento se ocupaba en enfundar su instrumento para abandonar, como sus compañeros, el local.

—Vamos á ver. Tú que has fundado la Sociedad de Cuartetos y conoces tan á fondo la música clásica, ¿por qué no escribes algo de concierto en ese género?

Quien hacía esta pregunta era Barbieri, y el interlocutor á quien iba dirigida, Monasterio. Con exquisita modestia replicó éste que la tarea era superior á sus

fuerzas, añadiendo que aun cuando para emprenderla se hubiera sentido capaz, hiciéranle retroceder en el acto los nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelsshon, que á cimas inaccesibles habían elevado las bellezas del género.

El profesor de violín escuchó el breve diálogo, acabó de enfundar el instrumento y salió á la calle. Llevaba grabada en la mente la pregunta de Barbieri.

¡Una pieza clásica de concierto! ¡Una sinfonía! ¿Y por qué no había de escribirla Monasterio? ¡Si él se hubiese llamado Monasterio! ¡Si él hubiera tenido el talento y la fama europea del célebre artista...!

Todo esto se decía aquel pobre y modesto profesor, aquel sér entumecido y enclenque que ganaba catorce reales diarios en el teatro de la Zarzuela y acababa de llegar de París con el objeto de ganar su subsistencia, al amparo único de su crédito violín.

¡Escribir una sinfonía! Esta idea se arraigó en su espíritu y constituyó para el artista una obsesión, una pesadilla. En la calle, en el teatro, en la cama, así en las horas de actividad, como en las de reposo, perseguíale sin cesar cual prurito irresistible, cual antojo de embarazada. Era una especie de congestión musical que tenía todos los caracteres de una apoplejía artística.

Púsose á trabajar para calmar aquella comezón contra la cual era inútil toda rebeldía. Sin esfuerzo alguno, con una fluidez natural y corriente, y como si aquel desahogo obedeciese á una imperiosa necesidad de su espíritu, las ideas melódicas se sucedían unas á otras casi sin interrupción, y hallaban en la armonía y en el ropaje instrumental los alicientes que su interés y expresión reclamaban perentoriamente.

Al cabo de algunos meses, la sinfonía estaba terminada y puesta en partitura. Poco tiempo después, el pobre violinista, que ganaba 14 rs. diarios en el coliseo de la calle de Jovellanos, invertía *veintisiete duros* en la copia de las partes de orquesta, y se propinaba el lujo de contemplar á todas horas aquel rimerero de papeles que contenía el fruto de una violenta é irresistible gestación.

La obra estaba terminada, las copias flamantes. ¿Y qué? ¿Qué había conseguido con ello el pobre artista? Su imaginación, tras de aquel desahogo enorme, se hallaba ya tranquila, tan tranquila, como el bolsillo después de una evacuación de 27 duros, robados á las necesidades imperiosas del diario sustento. Pero ejecutar la sinfonía... ¿Cuándo y dónde?



P. Miguel Marqués.

La idea de declararlo á la Sociedad de Conciertos le aterrorizaba. ¡Una sinfonía en cuatro tiempos! ¡Una sinfonía igual en el corte material á las de los grandes clásicos alemanes! ¿Qué calificación merecería de sus compañeros aquella osadía sin ejemplo?

Era necesario mantener á todo trance el secreto. Un día llamó á un mozo de cuerda, hizole cargar con todas las copias, y mandóle hacer entrega de ellas al secretario de la Sociedad, con un respetuoso anónimo, en el cual suplicaba á la Junta directiva se sirviese examinar la obra y ver si era digna de ejecutarse en público.

Hecho esto, esperó. Pasaron días y días, y... nada. Lo único que supo es que el secretario de la Sociedad había remitido la obra á Monasterio, que había reemplazado á Barbieri en la dirección de los conciertos. Para calmar las ansias del pretendiente, era menguada la noticia, tanto más cuanto trascurría el tiempo y nada llegaba á sus oídos que se refiriese á la obra presentada.

Se decidió, para mitigar su afán, á visitar á Monasterio. Hay que advertir que el célebre artista había sido años atrás profesor de violín del autor de la sinfonía.

Después de las frases acostumbradas entre personas de buena educación, preguntóle con el aire más natural y desembarazado, pero con una emoción fácil de comprender:

— Y diga Vd., D. Jesús, ¿prepara Vd. algo nuevo para los conciertos? ¿Va usted á dar alguna obra nueva? ¿Tiene Vd. algo?

— Hombre, no, contestó Monasterio. No tengo nada nuevo. Es decir, sí; hay una obra que me han mandado. Mírela usted, esa es.

Y señaló, en efecto, la sinfonía que se hallaba sobre una mesa.

Al oír aquélllo y volver los ojos hacia donde se encontraba el cúmulo de papeles que constituía el fruto de tantos afanes, el desdichado autor no se atrevió á pronunciar una palabra, y sintiendo que la emoción embargaba su ánimo, se despidió precipitadamente de Monasterio y salió con el corazón lleno de zozobra.

Volvieron á transcurrir algunos días más y continuó el silencio. Era preciso tomar una determinación y ver de nuevo á Monasterio, pero ¿cómo, sin infundir sospechas? El autor de la sinfonía sabía que Monasterio oía misa los domingos en Santiago. Fué á la iglesia, colocóse al lado del agua bendita, ofreciósele á Monasterio cuando éste salía, y entablada conversación entre ambos, invitóle aquél á subir á su casa, invitación que fué aceptada, como puede suponerse, sin vacilar un instante.

Había que jugar el todo por el todo.

— Don Jesús, ¿no me dijo Vd. que tenía algo nuevo para los conciertos?

— Sí, eso, dijo Monasterio, señalando el consabido montón de papel rayado.

— Pues bien; eso... es mío.

— ¿De Vd.? ¿Y qué es eso?

— Eso es... una obra.

— ¿Pero Vd. se ocupa de composición?

— Estudio algo... Pero no quiero que se toque... Quiero únicamente que la vea usted, y si le gusta, que se ensaye, para oirla, nada más que para oirla... ¡Pero, por Dios, que no lo sepan mis compañeros!

Monasterio, conmovido al contemplar aquella angustia á par que aquella modestia tan delicada, tendió su mano al joven y dijole:

— Venga Vd mañana y la miraremos.

Y en efecto, á las nueve de la mañana del siguiente, nuestro hombre acudió puntualísimo á la cita y se presentaba en casa de Monasterio, donde casualmente se hallaba también el hábil pianista y compositor D. Adolfo de Quesada, marqués de San Rafael de Luyanó.

Púsose éste al piano, ejecutó la sinfonía, que produjo extraordinario efecto, y con la promesa de Monasterio de que se ensayaría en breve, marchóse loco de alegría el autor, no sin haber repetido al maestro con tono de vehemente súplica:

— ¡Que no lo sepan, por Dios, mis compañeros!

Pocos días después, los profesores de la Sociedad de Conciertos veían con sorpresa en los atriles las partes de orquesta de una gran sinfonía en cuatro tiempos. ¿Quién era el autor? No lo rezaban ni la partitura ni los papeles sueltos. Los unos la atribuían á Eslava, los otros á Monasterio, algunos á Brull. Leyóse el primer tiempo y su estructura clara y melodiosa, llena de viveza y de interés, aguijoneó la curiosidad general.

— ¿De quién es esto?, preguntaron á Monasterio.

— Vamos al *andante*, contestó el maestro.

Y comenzó, en efecto, el *andante*, pero al terminarse la apasionada y bellísima melodía en *la bemol*, con sus dramáticos arranques, estalló una verdadera revolución. Los profesores dejaron sus instrumentos para aplaudir estrepitosamente y dirigiéndose tumultuosamente á Monasterio, gritaron:

— ¡El autor, el autor! ¿Quién es el autor?

— ¡Adelante! exclamó Monasterio. Vamos á concluir el *andante* y lo sabrán ustedes.

Cuando sonó el último acorde, en medio de los aplausos y de los bravos de un entusiasmo imponente, ¡el autor! ¡el autor! volvieron á gritar en unísono los profesores. Entonces Monasterio dirigió una mirada á la última fila de los violines primeros y dijo, señalando al penúltimo de éstos:

— Levántese Vd. Ahí está el autor.

Y vieron levantarse de su silla á un joven pálido, ojeroso y demudado que, con trémula mano, sostenía á duras penas el violín y que con la vista clavada en el suelo, quería ocultar las lágrimas que corrían abundantes por sus mejillas.

— ¡El francés! ¡el francés!

Y cien brazos se abalanzaron para abrazarle y le estrecharon, en efecto, con las más vehementes exclamaciones de admiración y cariño.

Llegado, poco hacía, de París, conocíanle con el apodo de el *francés*. Los dos

tiempos restantes de la sinfonía fueron otras tantas ovaciones. El 2 de Mayo de 1869, el público madrileño sancionaba unánime el fallo de la Sociedad y desde ese día memorable, la España musical contaba con un artista que tiene un puesto único en la historia nuestra. El desconocido de la víspera fué al poco tiempo popular. ¿Quién no le conoce hoy? ¿Quién no conoce á Miguel Marqués?

Nació Miguel Marqués en Palma de Mallorca el 20 de Mayo de 1844.

Dedicóse preferentemente al estudio del violín, que perfeccionó en París en el Conservatorio. Perteneció allí á la orquesta del teatro Lírico.

En París estudió además armonía con F. Bazin.

La obligación de entrar en quinta le hizo volver á España. Ingresó en Madrid en la Escuela Nacional de Música. Fueron aquí sus maestros de violín, armonía y composición, Monasterio, Galiana y Arrieta respectivamente.

Aunque su primera obra le valió más fama que dinero, no por eso desmayó, y escribió y estrenó una segunda sinfonía (en *mi* b.) que alcanzó gran éxito (3 de Abril de 1870).

En 9 de Septiembre de 1871 estrenó una gran marcha de concierto; el 13 de Julio de 1872 una *Polaca*; el 26 de Julio de 1873 una overtura de concierto, titulada *La selva negra*; el 16 del mes siguiente su segunda gran marcha para orquesta y banda militar; el 8 de Julio de 1874 la segunda *Polaca* y el 26 de Enero de 1876 una gran marcha nupcial.

Meses después, en Abril del mismo año, estrenó su tercera sinfonía (en *si menor*).

La Sociedad de Conciertos acordó premiar á Marqués ofreciéndole la publicación á grande orquesta de su sinfonía ó la suma que tal gasto representaba. Optó Marqués por la publicación, que ejecutó la casa editorial Romero.

A las ovaciones ganadas en sus anteriores obras, añadió el 21 de Abril de 1878 la que le valió una cuarta sinfonía (en *mi mayor*). El 29 de Febrero de 1880 ofreció Marqués al público la quinta sinfonía (en *do menor*). El éxito fué, como el de las otras, grandioso.

No han sido las citadas las únicas obras que han enaltecido el nombre del insigne maestro.

Sobre las muchas más que ha ejecutado la Sociedad de Conciertos hay que contar las teatrales, entre las que se cuenta las partituras de las zarzuelas *El reloj de Lucerna*, *Los hijos de la costa*, *Justos por pecadores*, *Camoens*, *Florinda*, *El anillo de hierro*, etc.

Uno de los maestros compositores más famosos del siglo fué don Manuel Fernández Caballero, nacido en Murcia el 14 de Marzo de 1833 y muerto en Madrid el 26 de Febrero de 1906.

Dedicado desde sus primeros años á la música, muy niño aún se distinguió tocando diversos instrumentos (flauta, clarinete, trombón y fígle). Cantó luego de tiple en la capilla de Madres Agustinas y compuso algunas obras religiosas y profanas y arreglos de piezas de ópera para banda y orquesta.

Hasta 1850 no vino á Madrid. Perfeccionó sus estudios en el Conservatorio. Matriculóse desde luego en la clase de acompañamiento de don Antonio Aguado y en la de piano de don Pedro Albéniz. Estudió violín con don José Vega, y armonía, primero, con don Indalecio Soriano Fuertes y después con don Hilarión Eslava. Con el propio Eslava estudió composición ideal, ganando el primer premio en los primeros concursos.

Por no tener la edad exigida no se le concedió en 1853 la plaza de maestro de Capilla de Santiago de Cuba, á que hizo brillante oposición.

Ya en aquel año, tenía entonces diez y ocho, fué director de orquesta en el teatro de Variedades de Madrid y para este teatro compuso algunas piezas. Dirigió después otras orquestas, como las de los teatros de Lope de Vega, Circo y Español, para los que igualmente compuso canciones, coros y bailes.

Inauguró en 1854 su carrera de autor dramático. En el teatro de Lope de Vega estrenó una zarzuela titulada *Tres madres para una hija*.

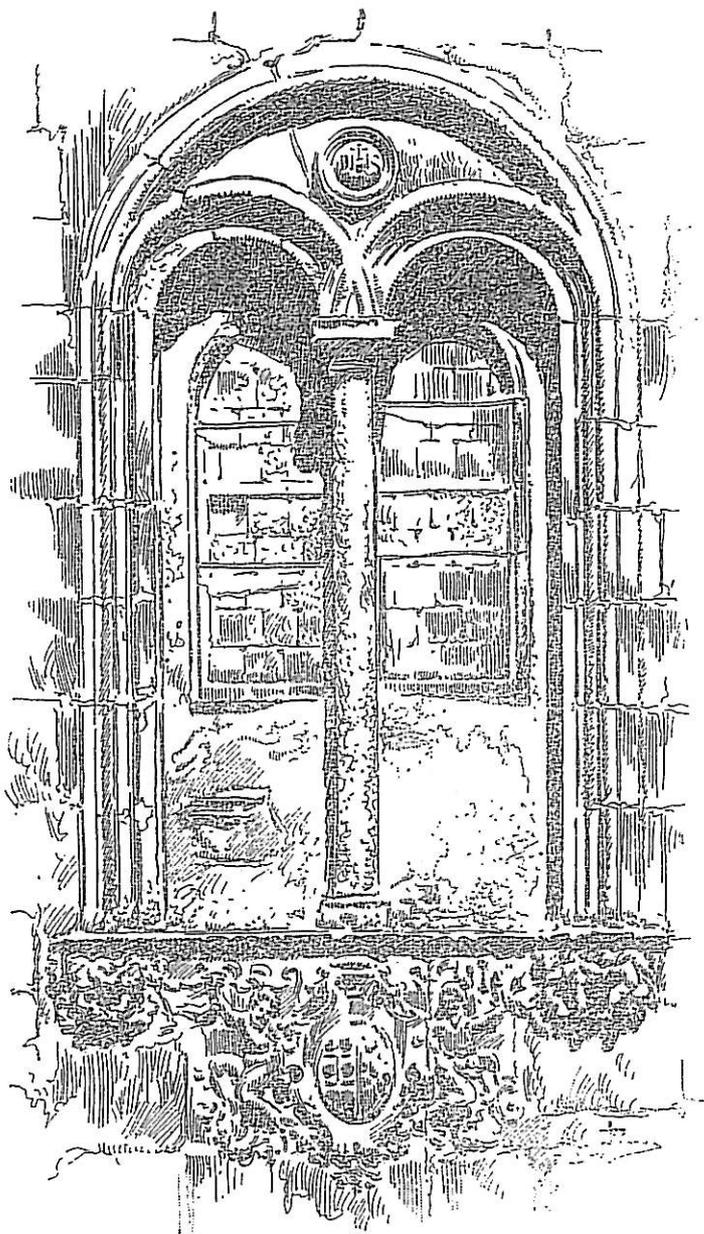
Desde entonces hasta su muerte ha producido Caballero cerca de un centenar de obras que el éxito ha coronado en su mayor número y que forman sólido pedestal de la gloria del gran maestro.

La Marsellesa, El siglo que viene, Los sobrinos del capitán Grant, El salto del pasiego, Las dos princesas, El lucero del alba, El dúo de la africana, títulos son todos que recuerdan con fruición los amantes del género nacional.

En colaboración con Oudrid, Casas, Rubio, Nieto, Espino, Llanos, Broca, Aceves y Rogel, escribió más de veinte zarzuelas.

Cultivó en su música con gran acierto el canto popular.

No le privó el teatro de seguir escribiendo otro género de composiciones, y son numerosos sus *misereres*, oficios de difuntos, salmos, misas, motetes, himnos, letanías, villancicos, gozos, melodías, canciones, guarachas, habaneras, valeses, etcétera, etc.



MURCIA—Detalle del exterior de «La Compañía».

Consagró Caballero toda su vida al trabajo.

Fué director de compañías de ópera en Murcia, Matanzas y la Habana, y de zarzuela en varias provincias y en Madrid. Como jurado formó en diversos tribunales de oposición. Dirigió conciertos, entre ellos muchos de la Unión Artístico-Musical, que fundó Tomás Bretón.

*
* * *

Los bufos. Francisco Arderius fué el iniciador del género que llevó el nombre que nos sirve de epígrafe.

Pianista del café de Minerva y corista de la zarzuela, logró ahorrar tres mil reales. Dedicólos á pagarse un viaje á París, donde Offenbach hacía furor y se dijo, según manifestó más tarde en un folleto publicado en 1870 y que llevó por título *Confidencias de Arderius*.—*Historia de un bufo referida por don Antonio de San Martín:*

—¿Por qué no ha de haber bufos en Madrid? En esta bendita tierra, somos muy aficionados á reirnos. Ni los males de la madre patria, ni los años de mezquinas cosechas, son causas suficientes para quitarnos el buen humor; por consiguiente, tenemos algo de bufos en nuestro sér. ¡Pues habrá bufos en España! Y los hubo, en efecto, y los hay y los habrá, si Dios no determina otra cosa.

El propio Arderius refiere así la importancia que hizo del género:

«El día 15 de Setiembre del año de gracia de 1866, hacía fijar en las esquinas de la capital de España un tremendo cartelón encabezado con estas palabras:

COMPANIA DE LOS BUFOS MADRILENOS

A tales palabras, seguía la lista de los actores que habían de interpretar el nuevo género, desconocido hasta entonces en España, y los títulos de algunas obras, entre las cuales figuraba en primer término *El joven Telémaco*:

La gente se paraba en las calles.

Nunca bando de buen gobierno, ni declaración de estado de sitio, ni cosa por el estilo, logró fijar tanto la atención del público como mis carteles. La curiosidad estaba excitada de un modo extraordinario.

La muchedumbre interceptaba las aceras, y con un palmo de boca abierta los más, interpretaban á su manera mis curiosos proyectos. Había alcanzado un verdadero triunfo. El primer paso estaba dado: hacía furor.

— ¡Bufos! exclamaban algunos, no sabiendo si interrumpir en una carcajada ó dar rienda suelta á las lágrimas.

— ¿Y eso, qué quiere decir?

— Los bufos, decían otros, deben ser polichinelas de nueva especie; una *tonteria* cualquiera.

Consultóse al Diccionario de la Academia, pero el Diccionario no sacó enteramente de dudas.

Repito que hacía furor. Mis carteles fueron el objeto de las conversaciones de aquel día y aun de aquella noche, y al siguiente se me señalaba con el dedo en todas partes. Había entrado en la senda que conduce á la celebridad.

Los empresarios de teatros se sonreían con lástima al hablar de mí. Los actores que no formaban parte de mi compañía, me calificaban de necio, de ambicioso, de visionario, y aun de otras cosas peores. Algunos me compadecían (eran los menos). Afortunadamente el tiempo se encargó de vengarme.

El dios *Exito* coronó mi empresa; y hoy en todos los teatros de Madrid, desde el humilde café cantante hasta el aristocrático... (excusamos de nombrarlo), hay una tendencia tan marcada hacia el género *grotesco*, que trasciende á cien leguas de distancia.

El teatro de Variedades, situado, como sabe todo el mundo, en la calle de la Magdalena, fué el lugar escogido por mí para dar á conocer al público mis *ensueños*.

La noche del 22 de Septiembre, es decir, seis días después de fijado el anuncio de la compañía, la tal calle, á pesar de ser bastante anchurosa, no era suficiente para contener la muchedumbre que se agolpaba á las puertas del teatro. Los coches transitaban trabajosamente, conduciendo familias enteras, ansiosas de ver el nuevo espectáculo.

Los revendedores de localidades hacían su Agosto. Yo vestía el traje griego de los tiempos heroicos. El teatro estaba lleno de bote en bote; la gente se amontonaba en todas las localidades, y la impaciencia era inmensa.

Alzóse el telón por fin, y los aplausos comenzaron. A partir desde aquí, fué un verdadero triunfo. Los autores fueron llamados á la escena, y yo, vestido aún de griego, salí llevando de la mano á Blasco y á Rogel; el primero autor de la letra, y el segundo de la música.

Aquel primer triunfo comenzó á causar cierta inquietud á los demás empresarios, aun cuando éstos esperasen..... A saber lo que esperaban.

Las representaciones de *El joven Telémaco* se sucedían unas á otras sin interrupción, y la gente acudía al teatro de Variedades, sintiendo que el local fuese pequeño, y renegando cuando se habían concluido las localidades. Los acomodadores se frotaban las manos de gusto, y estrenaban capas de paño pardo y sombrero á lo picador.

Tutti contenti.

Llegó el día de Todos los Santos, y el cartel de los bufos apareció con la siguiente redondilla, á guisa de punto final:

« Ya no podemos con tantos
ochavos; dichoso mes,
que empieza con Todos Santos
y acaba con San Andrés. »

Y esto no era una baladronada, no. El éxito excedía á mis esperanzas, y los *ochavos* llovían que era un alabar á Dios. »

A *El joven Telémaco*, que alcanzó hasta treinta y tres representaciones seguidas y setenta y dos durante la temporada, siguió con setenta y cuatro *Un sarao y una soirée*, letra de Ramos Carrión y Lustonó, música de Arrieta, y luego todas con éxito *Francifredo*, *El motín de las estrellas*, *El conjuro*, *Tanto corre como vuela*, *El pavo de Navidad* y *La trompa de Eustaquio*.

De Variedades pasaron los bufos al Circo, donde fueron estrenadas hasta trece obras más, entre las que alcanzó extraordinario éxito la de Larra y Rogel, titulada *Los infiernos de Madrid*.

«En la temporada siguiente Offenbach hizo su entrada en Madrid con *La gran duquesa de Gerolstein* que, silbada en la noche de su estreno (7 Noviembre de 1869), logró en seguida ruidosa popularidad.

Sucesivamente fueron exhibiéndose ante el público madrileño, *Genoveva de Brabante*, *Barba Azul* y *La Bella Elena*, que se estrenaron con gran éxito durante la temporada 1869-70, en compañía de *Robinson*, de Barbieri, *El Rey Midas*, de Rogel, y *Pascual Bailón*, de Cereceda. Entonces nacieron también los dos engendros *La morte incivile* y *Arturo di Fuencarrale*.

La temporada de 1870-71 se señaló por *Pepe-Hillo*, *El potosí submarino* y *Canto de ángeles*; y después de una fugaz aparición en el entonces Circo de Paúl, Arderius tornó al teatro de la Zarzuela y cantó el *mea culpa* con *El motín contra Esquilache*, *Esperanza* y *El atrevido en la corte*, dando, por fin, á los bufos su primera despedida con una preciosa partitura española: *El tributo de las cien doncellas*, de Barbieri.»

Aunque otros empresarios intentaron propagar y explotar el exótico género de los bufos, no lo consiguieron.

El propio Arderius lo vió morir.

Los bufos, avalados por la música de Offenbach y Lecocq, fueron, según la frase feliz de Goñi, *una especie de sarampión que nuestra música nacional ha pasado sin grandes convulsiones*.

Representaron los bufos una etapa aislada que tuvo sus artistas y hasta su maestro especial.

Este maestro fué don José Rogel, nacido en Orihuela (Alicante) el 24 de Diciembre de 1829.

Rogel empezó muy niño el estudio de la música. A los nueve años instrumentó ya varias piezas de ópera para banda militar y orquesta, y compuso valsos y pasos dobles, lo que le valió el ser nombrado director de la orquesta y banda de Orihuela.

Llamado por sus padres, se trasladó á Valencia á estudiar la carrera de leyes. Seis años permaneció en Valencia, y durante ellos ni cesó de ayudarse dando lecciones á domicilio de solfeo, flauta y piano, ni de componer misas, marchas, villancicos, piezas de baile y estudios de solfeo, flauta y piano.

No todo fué, sin embargo, enseñar y componer. El organista de Valencia don Pascual Pérez le dió durante tres años lecciones gratis de composición, contrapunto y fuga. Practicó después el instrumental de cuerda y de viento.

En Madrid se dedicó á dar lecciones de piano y canto y á poco empezó su carrera dramática con una *Loa á la libertad*, estrenada en el teatro de Lope de Vega en 1854.

Desde entonces no cesó de escribir obras (1) hasta el número de ochenta y una, todas hoy caídas en el olvido.

Muerto el género, Rogel desapareció del terreno del combate y no ha vuelto como autor á probar sus armas.

Como su autor, tuvieron los bufos sus artistas.

El primero de que debemos ocuparnos es Arderius, que refiere así en el folleto antes aludido, su entrada en el teatro.

«Después de haber estudiado en la Universidad, como llevamos dicho; después de poseer medianamente el francés y de haber tocado el piano noches y más noches en un café cantante, me hallé con que no sabía nada, nada absolutamente, que pudiera proporcionarme el preciso sustento. Sin embargo de esto, un amigo de mi niñez descubrió en mí una habilidad, de la cual nunca había hecho gran caso.

—Tú cantas bastante bien, dijo mi amigo, y puedes sacar algún provecho de tu voz. ¿Por qué no te contratas de corista en el teatro de la Zarzuela?... Me pareció prudente el consejo, y sin encomendarme á Dios ni al diablo, me presenté en seguida á los empresarios del mencionado teatro. Eran éstos los Sres. Salas y Gaz-

(1) Véase la lista de estas obras, clasificadas por el número de sus actos:

EN UN ACTO

Don Canuto. — *Soy yo*. — *Las garras del diablo*. — *Santiaguillo*. — *Recuerdos de gloria*. — *Un hongo*. — *Los peregrinos*. — *El que siembra recoge*. — *Impresiones de viaje*. — *Entre Ceuta y Marruecos*. — *Doña Casimira*. — *Pablo y Virginia*. — *La casa roja*. — *La epistola de San Pablo*. — *Las cartas de Rosalía*. — *La corte del rey Reuma*. — *Despierta y dormida*. — *Los regalos*. — *Revista de un muerto* (en colaboración con Barbieri). — *Soy mi hijo*. — *Las dos rosas* (con Allú). — *Me escamo*. — *Tanto corre como vuela*. — *El motín de las estrellas*. — *¿Quién es el loco?* — *Un muerto de buen humor*. — *Las tres Marias*. — *Dos truchas en seco*. — *El matrimonio*. — *Telémaco en la Albufera*. — *Canto de ángeles*. — *El criado de mi suegro* (con Caballero y Hernández). — *La paloma del brillante*. — *El general Bum-Bum*. — *El último figurín*. — *Una cana al aire* (inédita). — *Bruto*. — *El novio*. — *De zapatero á barón* (inédita). — *Los barrios bajos*. — *Cuatro soldados y un cabo*.

EN DOS ACTOS

Por sorpresa (con Vázquez). — *Punto y aparte*. — *Las Amazonas del Tormes*. — *Bayoneta Correo* (inédita). — *Carnaval y Casta diva* (inédita). — *Los estudiantes en Carnaval* (inédita). — *El joven Telémaco*. — *Un cuadro, un melonar y dos bodas* (con Inzenga y Cepeda). — *Francifredo*. — *Pablo y Virginia* (refundición). — *El hábito no hace al monge*. — *Cinco semanas en globo*. — *Lola*. — *El comandante León*. — *La locura en Cartagena* (inédita).

EN TRES ACTOS

Ferrando el calderero (inédita). — *Una tía en Indias*. — *Roquelauze* (con Oudrid y Caballero). — *El manicomio modelo*. — *El suplicio de un hombre*. — *El lago de las serpientes* (con Moderati). — *Los órganos de Móstoles*. — *Los infiernos de Madrid*. — *La isla de los portentos*. — *Un casamiento republicano*. — *El rey Midas*. — *Un palomino atontado*. — *La Creación refundida*. — *Un viaje de mil demonios*. — *Cuento de hadas*.

EN CUATRO ACTOS

El guapo Francisco Esteban. — *Un viaje á la luna*. — *La vuelta al mundo* (con Barbieri).

tambide, y al verme en su presencia, mi voz balbuceaba y las piernas me temblaban del mismo modo que si fuera un criminal. Así que hube expuesto mi pretensión, me contestaron con una gravedad que no hubiera desdeñado el más severo inquisidor, que tenían que probarme.

—¡Dios mío! exclamé para mis adentros. ¿Si un corista será lo mismo que un plato de crema?... ¡Probarme!

Probaron efectivamente mi voz largo rato, y después de haberla oído sin pestañear siquiera, me dijo Gaztambide (recuerdo muy bien sus palabras):

—La voz de Vd. tiene poca extensión, pero en cambio es bastante mala.

Con esto quería darme á entender, y el más torpe lo hubiera comprendido así, que era desechada mi pretensión. A todos aquéllos que no hayan conocido personalmente al popular é inspirado compositor, Sr. Gaztambide, les diremos que era un hombre de elevada estatura, de mirada penetrante y de voz un si es no es destemplada y bronca.

Con un gran fondo de nobleza y poseyendo conocimientos nada vulgares, tenía, sin embargo, cierta apariencia brusca y desapacible, que en los primeros momentos de tratarle imponía aun á los pretendientes más alentados. Otro en mi lugar hubiera salido del teatro de Jovellanos enteramente desanimado, pero yo debo á la Providencia el tener una constancia á toda prueba, que no me permite cejar fácilmente en ninguno de mis propósitos.

Más decidido que nunca á ser corista de Jovellanos, di cuenta á mi buena tía, actriz bastante considerada como ya hemos dicho, del mal éxito que había tenido mi pretensión. Corrió mi cariñosa protectora á hablar á los empresarios, y tanto les dijo en favor mío, que entonces quedé admitido definitivamente.

Una vez dominado completamente, sigue diciendo, el temor que me inspiraba el público, salí un verano para Segovia, con los demás coristas mis compañeros, á fin de dar en el teatro de aquella ciudad algunas representaciones.

Salas y Gaztambide se hallaban veraneando en la Granja y algunos días venían á Segovia.

Allí me vieron trabajar ambos señores, y debí agradecerles ciertamente, pues Salas me dijo que en la próxima temporada me encargaría del desempeño de algunos papeles. Así fué, en efecto, y me di á conocer en Madrid con el de *Pancho*, en la zarzuela titulada *La vieja*, y el de *Marqués* en *El último mono*.

Con estos papeles alcanzó gran notoriedad.

«Arderius, dice uno de sus biógrafos, fué un actor inimitable por su naturalidad, y en tal concepto el tipo del doctor Mirabel de *Los sobrinos del capitán Grant*, que creó, fué de lo más acabado dentro del género peculiar de su teatro.»

Descolló también Arderius como director de escena y empresario espléndido.

Brillaron en el género bufo actores tan apreciados como Escriu, Zamacois y Rosell.

Murió Arderius en 1886.

* * *

Contemporáneo de la época de los bufos fué un maestro, á quien dedica Goñi sentidísimos párrafos. Se trata de Rafael Aceves, nacido en San Ildefonso (Segovia), el 20 de Marzo de 1837 y muerto en Madrid el 21 de Febrero de 1876.

Ingresó Aceves en el Conservatorio en 20 de Octubre de 1853, donde cursó toda su carrera musical, obteniendo hasta Junio de 1863 un primer premio de piano y la medalla de oro en la clase de composición, dirigida por Arrieta.

En el concurso de ópera española de 1899 ganó un segundo premio su ópera *El puñal de misericordia*, escrita por Aceves en colaboración con el maestro Llanos.

Nos hemos ocupado poco más atrás de los cantantes de notorio mérito y cuya cita nos ha parecido obligada tratándose de músicos y artistas españoles. Sería injusto seguir adelante sin dedicar algunas líneas á otro tenor tan ilustre como afortunado: Manuel Sanz y Terroba, hijo de Entrena (Rioja), nacido el 4 de Abril de 1829.

Tenia Sanz doce años cuando murió su padre, modesto maestro de instrucción primaria. Quedó el niño en la miseria y lo recogió don Rosendo Moreno, cirujano muy amigo del pobre maestro. Residía Moreno en Logroño y allí se llevó al joven-cito.

Manuel Sanz aprendió, durante los dos años que al lado del señor Moreno permaneció, y guiado por su solo instinto, á tocar la guitarra, la bandurria, el violín, la flauta y la cítara.

Disputábase en sus tertulias las principales familias de Logroño, cuando organizaron una estudiantina, de la que formó parte Sanz, y que recorrió varias provincias de la Península y llegó luego hasta Bayona y Lisboa.

Oyeron á Sanz en Lisboa el tenor Milesi y en Bayona el pianista Bello y los dos, como si de ponerse de acuerdo hubieran tenido ocasión, le aconsejaron que dejase la vida aventurera para dedicarse al teatro.

Cuando volvió á Logroño, dedicóse Sanz á estudiar y aprender y se trasladó á Madrid (1844).

Oyéronle aquí Basili é Irardier. Un año próximamente le dió lecciones de canto Irardier.

Sus adelantos inspiraron á Sanz el irresistible deseo de pasar á Italia.

Logró llegar á Barcelona; pero no pudo embarcarse: tenía sólo diez y siete años y estaba aún sujeto á la ley de quintas.

Resignóse Sanz á esperar mejor ocasión y se dedicó entretanto á dar lecciones de bandurria, de guitarra y de pandereta y á enseñar canciones españolas.

Aseguróse con esto la subsistencia y aun le sobró para alquilar un piano y estudiar el canto, primero con el maestro Rachel, director entonces del teatro Principal, y luego con los maestros Cerili y Abella y con el célebre bajo francés Dérivis.

Volvió una tarde con varios amigos de una excursión campestre, cuando al llegar á la población entraron en un café en que se tocaba el piano y se cantaba.

Iba Sanz con su bandurria y tomó parte en la fiesta, produciendo tal efecto que el dueño del café le propuso una contrata: le daría veinticinco duros mensuales por tocar y cantar al día un par de veces.

Aceptó Sanz y no tuvo por qué arrepentirse, pues aquella contrata aumentó su fama y sus discípulos de modo considerable.

De aquella contrata nació otra más ventajosa, pues le llevó con treinta duros al mes de partiquino al teatro Principal. Bonetti, que dirigía la orquesta, le dió lecciones que le fueron provechosísimas.

Pero el sueño dorado de Sanz era ir á Italia. No tenía aún más que diez y nueve años.

Subsistía el inconveniente de las quintas, á no encontrar quien le pusiese la fianza exigida por el Gobierno.

Gracias á unos amores no tardó en realizar el deseado viaje.

Enamoróse Sanz de la hija de un inspector de policía. Correspondido en su amor, ganó también las simpatías del futuro suegro, que convencido como todos de que lo que convenia al muchacho era marchar á Italia, le facilitó un pasaporte en el que aparecía con veinticinco años, y gracias al cual pudo embarcarse.

A Florencia llegó á poco sin más capital que seis duros y un baúl que casi contenía otra cosa que una guitarra, una bandurria y una pandereta.

Alojóse en una casa de huéspedes de que era dueño un italiano llamado Maestrini, y tuvo por compañero de hospedaje al compositor Carlos Romani.

Intimó pronto con uno y otro y Romani se constituyó en su profesor de canto, comenzando por cambiarle de cuerda, convirtiéndole, de barítono que había sido hasta entonces, en tenor.

Maestrini y Romani fueron dos buenos amigos de Sanz. Se condujeron con él leal y generosamente y le presentaron á la buena sociedad florentina.

Verificóse con el concurso de la Penco un concierto público y con ella cantó el dúo de *Poliuto*. Cantó Sanz, además, la romanza de *Il Bravo*. El éxito fué extraordinario.

Sanz fué contratado de tenor de la Pérgola para estrenar la ópera de Badia, *Il conte di Leicester*. Estrenólo con la Penco en Noviembre de 1851. Valióle el estreno ochenta duros, y terminada la segunda representación ofrecieronle dos escrituras, una para Forli y otra para Rimini. Un ataque de ictericia le obligó á volver rápidamente á Barcelona.

Recobrada la salud, volvió á las lecciones con su antiguo maestro Abella, en cuya casa le oyó el empresario de Valencia, señor Máiquez, que le contrató como primer tenor absoluto de la compañía de ópera que para aquella ciudad estaba formando. Cantó y gustó en extremo.

Española toda la compañía, ocurriósele por entretenimiento ensayar y poner

en escena *Jugar con fuego* (1852). La zarzuela produjo á la empresa más beneficios que las óperas.

Desdeñó Sanz las proposiciones que para venir á la zarzuela de Madrid le hizo Barbieri y continuó con la ópera italiana, actuando siempre con éxito en los teatros de Cartagena, Alicante, Murcia, Cádiz, Granada y Jerez.

En Cádiz le oyó Salas y renovó las proposiciones de Barbieri con el mismo negativo resultado.

Contratado en la temporada de 1853-54 como tenor de ópera para el teatro de Barcelona con la obligación de cantar alguna zarzuela, cantó *El dominó azul*.

Resultó esa representación un verdadero acontecimiento. Gaztambide salió inmediatamente de Madrid, llegó á Barcelona, y más afortunado que Barbieri y que Salas, logró convencer á Sanz, y en Septiembre de 1854 llegó Sanz á Madrid escriturado para el teatro del Circo, que dirigia la sociedad comanditaria de la zarzuela.

Presentóse Sanz al público madrileño estrenando *Los diamantes de la corona*.

Tal fué el triunfo, que desde entonces quedó Sanz vinculado á la zarzuela. (1)

Sanz, dueño de una posición envidiable, repetidamente aumentada por su buena suerte, se retiró del teatro cumplidos los cincuenta años de edad.

*
* *
*

El tantas veces citado Peña y Goñi termina su libro, *La ópera española*, con un capítulo dedicado á la música en Barcelona, y en él inserta una interesante nota que le facilitó el decano entonces de los críticos musicales barceloneses, don Antonio Fargas y Soler. Alcanza esa nota hasta el año 1881. Sólo á título de curiosidad histórica la reproducimos, pues no puede en realidad sostenerse, ni sostiene el señor Fargas, que la historia de la zarzuela, ni aun de la música en general, sea distinta en una que en otra región española.

Casi los mismos artistas y los mismos autores han brillado en toda la Península, compartiéndose por igual las glorias musicales entre todas las regiones.

He aquí ahora los curiosos apuntes del señor Fargas y Soler sobre las zarzuelas de compositores catalanes, estrenadas en los teatros de Barcelona:

(1) Lo prueba el número de las que estrenó:

Los diamantes de la corona. — *El alma de Cecilia*. — *Mis dos mujeres*. — *El postillón de la Rioja*. — *La dama del rey*. — *Encogido y estirado*. — *La corte de Mónaco*. — *El sargento Federico*. — *Estebanillo*. — *Del palacio á la taberna*. — *Cuando ahorcaron á Quevedo*. — *Stradella* (arreglo de la ópera de Flotow). — *La pradera de los desafíos* (arreglo de *Le pré aux clercs*, de Hérold). — *Columella* (arreglo de la ópera de Fioravanti). — *Don Bucéfalo* (arreglo de la ópera de Cagnoni). — *Los Madgyares*. — *Gil Blas*. — *El diablo las carga*. — *La Sirena*. — *Un procónsul*. — *Anarquía conyugal*. — *Un tesoro escondido*. — *Un agente de matrimonios*. — *La taberna de Londres*. — *Si yo fuera rey*. — *El galán duende*. — *Un trono y un desengaño*. — *Cadenas de oro*. — *El toque de ánimas*. — *La hija del pueblo*. — *Marta* (arreglo de la ópera de Flotow). — *Una vieja*. — *Un estudiante en Salamanca*. — *El Molinero de Subiza*. — *Los amores del diablo*. — *Las nueve de la noche*. — *La marsellesa*. — *El hidalguillo de Ronda*. — *La monja alférez*. — *Luz y sombra*. — *Juan de Urbina*. — *Amar sin conocer*. — *Entre dos aguas...*

« En Julio de 1850 se representó en el teatro de Santa Cruz una zarzuela cómica en un acto, titulada *Todos locos y ninguno*. D. N. Feixas arregló para ella una música de estilo de parodia, que era una recopilación de motivos de ópera conocidos, sin que ninguna de las melodías tuviese sabor español. Como el conjunto de la zarzuela abundaba en chistes y gracia cómica, fué bien recibida.

En Junio de 1851 se representó en el Liceo una zarzuela en un acto, titulada *El granuja*, libreto de D. Francisco Orellana. La música, composición de D. N. Gardyn, tiene el gusto y estilo de la dramática italiana; hay en ella originalidad en las ideas, buen gusto y fluidez, así en los motivos como en la instrumentación. Fué bien recibida.

En el mes de Julio del mismo año se representó en el teatro de Santa Cruz otra zarzuela en un acto, titulada *Los recuerdos del latín*, libro de D. Víctor Balaguer, que es un juguete dramático muy sencillo y de reducida acción, bastante divertido. La música fué compuesta por el Sr. Demay de Schœnbrun, compositor alemán y muchos años há domiciliado en Barcelona, en cuya composición dió á conocer talento y vastos conocimientos en el arte de componer. Esta obra tiene originalidad, buenas melodías, motivos alegres é instrumentación ingeniosa y elegante; pero no descuella en la obra, que fué muy aplaudida, un tipo de música nacional.

En Febrero de 1853 se representó en el teatro de Santa Cruz una zarzuela en dos actos, titulada *El sombrero de paja*, traducida y arreglada por el difunto actor García Parreño, de un argumento algo inverosímil y de un cómico subido, pues que contiene un tejido de disparates muy divertidos. Esta zarzuela fué puesta en música por Demay de Schœnbrun, y aunque su autor hubo de circunscribir y limitar su trabajo para unos ejecutantes que no conocían el arte del canto, ni tenían las facultades suficientes para desempeñarla, no le faltan motivos de buen corte y agradables, algunos de ellos de género español, sin ser remedos de aires nacionales. Fué bien recibida.

En Mayo del mismo año se representó en el Liceo una zarzuela en dos actos, titulada *Buen viaje, Sr. D. Simón*, letra de D. Ramón Barrera, que era una segunda parte de otra zarzuela conocida con el título de *Señor don Simón*, siendo aquélla una imitación harto servil de ésta. Compusieron la música Solera, Soriano Fuertes (Mariano), Manent y Puig, que como obra de cuatro ingenios se resentía de falta de unidad de estilo y también de invención á veces, aunque el conjunto fuese agradable.

En el mismo mes y año se representó en el teatro de Santa Cruz una zarzuela en dos actos con el título de *El marido de la mujer de Don Blas*, farsa salpicada de sátiras y alusiones, con letra de García González y Alverá, con coplas, cuya música compuso D. H. Gondois. Como en esta obra el canto hacia un papel muy secundario, y hasta podría decirse innecesario, puede decirse que más bien que zarzuela pertenece al género que los franceses llaman *vaudeville*.

En Abril de 1853 se representó en el Liceo, con el título de *La tapada del Re-*

tiro, una zarzuela en tres actos, cuyo libreto compusieron D. Víctor Balaguer y D. Gregorio Amado Larrosa. Compuso la música el maestro D. Nicolás Manent, que si bien nació en Mahón, reside hace más de treinta años en Barcelona y es, sin duda, uno de los compositores más fecundos, más laboriosos y de más talento de esta ciudad, por la infinidad de obras que ha producido en todos los géneros. En este primer ensayo de música dramática dió una muestra de la facilidad de su ingenio y de su buen gusto dramático. La obra adolecía, sin embargo, de falta de unidad de estilo, pues que á veces despunta en ella el de la escuela italiana y otras veces tiene tendencias á la novedad de formas. Por lo demás, se echó de ver en la obra fluidez melódica, corte y carácter propios de la ópera cómica é instrumentación elegante.

Esta zarzuela tuvo muy buen éxito y se pedía la repetición de algunas piezas de ella en cada representación.

En Octubre del mismo año se representó en el teatro de Santa Cruz una zarzuela en tres actos con el título de *Tres para una*, cuyo argumento fué arreglado á la escena española por D. Francisco Camprodón. Compuso la música el mismo maestro Manent, quien en esta su segunda obra dió un paso bastante adelantado en el género lírico-dramático, pues hay en ella mayor desarrollo en las ideas y más latitud en las formas, bien que domine generalmente en la composición el estilo de la música dramática italiana, con algunas excepciones; pues encierra algunas piezas que tienen mucho sabor del género nacional. De todos modos hay en la música de esta zarzuela motivos bien hallados, con expresión y colorido de las situaciones escénicas, á vueltas de una contextura que revela no poco talento é inteligencia en el arte de componer. También tuvo muy buen éxito esta obra.

En Diciembre del mismo año se representó en el Liceo un capricho lírico en un acto, letra de autor anónimo, titulado *Sueño y realidad*, de reducido, pero interesante argumento, que puso en música D. Francisco Porcell, obra que carece bastante de invención y de carácter nacional, aunque no le falta alguna pieza de buena y bien desarrollada melodía y el conjunto es bastante agradable.

Tuvo un éxito regular.

En Enero de 1854 se dió en el mismo teatro otra zarzuela en un acto, titulada *No más zarzuelas*, argumento de D. José Antonio Gibert, que si bien tiene por objeto secundario criticar á los malos poetas y compositores dramáticos en el género de zarzuela, el verdadero fin es proteger los amores de dos jóvenes. Compuso la música de esta zarzuela el mismo Sr. Porcell, que en este modesto juguete lírico-dramático dió una prueba de su facilidad, gusto y conocimientos en el arte de componer, pues que la obra contiene piezas agradables originales y de bastante vis cómica.

En Abril de 1862 se dió en el teatro de Santa Cruz, con el título de *Amor y arte*, una zarzuela en tres actos, libreto de D. José Zorrilla, cuyo argumento fué sacado de una de sus leyendas. Compuso la música el maestro D. Gabriel Balart, quien hizo un trabajo concienzudo de maestro. Revela la obra un talento muy no-

table, despunta buen desarrollo en las piezas, con formas latas, bien que de estilo italiano, con armonización esmerada é instrumentación fluida y á veces delicada, revelando el conjunto la mano de un compositor hábil, sin que falte en la obra colorido ó carácter de las situaciones. Esta zarzuela fué recibida con entusiastas aplausos y á su autor le valió una corona de laurel. En Noviembre del mismo año se representó dicha zarzuela en el Liceo, con no menos buen éxito.

En Octubre del mismo año se representó en el teatro de Santa Cruz la zarzuela en tres actos, titulada *Empeños de honra y amor*, letra de D. Manuel Angelón, cuyo argumento tiene buenas situaciones dramáticas é incidentes salpicados de chistes de buena ley. Compuso la música el Sr. Schœmbrun, quien sembró en su obra conceptos artísticos muy ingeniosos, que implican una individualidad en el género, un trabajo de maestro hábil y experto, pues que surgen de la composición ideas originales y bien desarrolladas, bastante vis cómica, buena armonización é instrumentación muy nutrida, quizá demasiado algunas veces. Fué muy bien recibida.

En Diciembre del mismo año se estrenó en el teatro de Santa Cruz una zarzuela en un acto, con el título de *Los tíos de sus sobrinos*, letra de D. Manuel Angelón, cuyo argumento es un ingenioso juguete dramático, que puso en música el maestro D. Leandro Sunyer, que en éste su primer ensayo de música dramática de cortas dimensiones hizo una composición de estilo italiano en alguna pieza y en otras de bastante carácter español, teniendo la obra buena estructura, fluidez melódica y á veces elegancia en la instrumentación. Tuvo un éxito regular.

En Marzo de 1863 se estrenó en el teatro de Santa Cruz una zarzuela en tres actos, titulada *Rival y duende*, letra de D. José Aparici, cuyo argumento tiene incidentes inverosímiles, pero buena y chistosa versificación. Púsola en música el maestro D. Gabriel Balart, en cuya composición despunta á veces el corte de la ópera italiana; predomina con frecuencia en la contextura y con mucho esmero la forma exterior sobre el elemento de la imaginación, pero hay en el conjunto de la composición el carácter propio de la ópera cómica y la elegancia de la música dramática. Esta zarzuela fué muy aplaudida.

En Agosto de 1864 se representó en el teatro de los Campos Elíseos una zarzuela en dos actos, con el título de *Los maridos en las máscaras*, letra de D. Venceslao Ayguals de Izco, de argumento sencillo, de incidentes chistosos, pero de muy reducida acción. Compuso la música el maestro D. Baltasar Saldoni, cuya obra es en el primer acto algo ligera, aunque contiene melodías agradables y originales de índole nacional; pero que hay en el segundo acto más carácter dramático por el corte de las piezas y la elegancia de alguna de ellas. Esta zarzuela fué muy bien recibida y hubo de repetirse alguna de sus piezas.

En Julio de 1866 se estrenó en el teatro de los Campos Elíseos una zarzuela en dos actos, titulada *Un consejo de guerra*, letra de autor anónimo, de un argumento poco interesante, aunque con bastantes situaciones cómicas. Compuso la música el maestro D. Gabriel Balart, en la que, si bien se echa de ver la mano de un

compositor experto y hábil y de no escaso ingenio pocas veces, despunta en primer término en la obra el elemento de la imaginación en conceptos é ideas que traspasan la esfera de lo común. El éxito fué regular.

En Septiembre del mismo año representáronse en el teatro del Prado Catalán, una zarzuela en un acto, titulada *El rapacín de Candas*, letra de D. N. Cuevas, y otra también en un acto, con el título de *Los guardias del rey de Siam*. El argumento de la primera tiene buenas condiciones dramáticas, al contrario del de la segunda, de autor anónimo, que es extravagante, inverosímil y nada moral. Ambas zarzuelas fueron puestas en música por el maestro Balart, y ambas composiciones tienen gratas melodías y motivos populares.

En Enero de 1867 se puso en escena en el teatro de Santa Cruz una zarzuela en tres actos, titulada *Genaro el Gondolero*, argumento de autor anónimo, más propio para la ópera sería que de la zarzuela, y que tiene muy pocas situaciones interesantes para poderse lucirse un compositor. Sin embargo, el maestro don Antonio Rovira, que compuso la música, produjo un buen número de piezas que, si bien son generalmente de estilo italiano, tienen buen desarrollo y variedad de formas, conteniendo motivos agradables, si no siempre característicos. Esta obra fué bien recibida.

En Febrero del mismo año se estrenó en el teatro de Santa Cruz un chistoso juguete en un acto, titulado *Rosa y Felisa*, letra de D. Sebastián Carreras. Púsolo en música D. Andrés Vidal y Llimona, que como simple aficionado no tuvo más pretensiones al componerla, que cumplir con un compromiso contraído. Sin embargo, surgen de la composición motivos graciosos y á veces carácter del género nacional. La obra fué aplaudida.

En el mismo mes y año se estrenó en el mismo teatro una zarzuela en dos actos, titulada *Las mujeres del siglo*, y otra en uno *La política-mania*, la letra de ambas de D. Leopoldo Bremón; la primera de un argumento poco verosímil, pero original y chistosa; y la segunda tiene por objeto poner en caricatura á los que se proponen figurar y hacer algún papel en la política.

La música de una y otra zarzuela la escribió el maestro D. Leandro Sunyer. La primera es una obra hecha en conciencia y con no poco conocimiento del arte de componer, pues hay en ella bastante carácter de las situaciones, y á veces mucho gracejo, así en la parte melódica como en la instrumental, aunque domina bastante en la obra el estilo italiano. En la segunda zarzuela el maestro imprimió elegancia y vis cómica á la composición.

En Diciembre de 1868 se presentó en el teatro Romea una zarzuela en un acto, con el título de *L'últim Rey de Magnolia*, letra en catalán de D. Federico Soler, cuyo argumento burlesco y de actualidad tiene una intriga bien conducida y escenas muy cómicas. Compuso la música D. Teodoro Vilar, que tropezó con el inconveniente de haberla de escribir para cantores que carecían de las facultades necesarias y de conocimientos en el canto. Sin embargo de que domina en la obra el estilo italiano, se ve en ella inteligencia en el arte de componer y tiene bastante carácter cómico. La zarzuela fué bien recibida.

En Junio de 1869 se estrenó en el teatro del Tivoli una zarzuela en dos actos, titulada *Los pescadores de San Pol*, letra en catalán de D. Federico Soler y cuyo argumento es de costumbres catalanas, el cual puso en música el mismo Vilar. Aunque el estilo es generalmente italiano, con algunas excepciones, la composición tiene cantables de agradable melodía, con piezas graciosas y características con color de las situaciones, instrumentada con sobriedad é inteligencia. Esta zarzuela fué acogida con generales aplausos.

En Junio de 1870 se estrenó en el teatro de Novedades una zarzuela en dos actos, letra catalana de autor anónimo, cuyo argumento está basado en las costumbres de los contrabandistas, pues tiene por título *Els paquetaires*. La puso en música D. Federico Serra, y tiene piezas bastante recomendables por su originalidad y contextura. La obra fué bien recibida.

En Enero de 1871 se estrenó en el teatro de Santa Cruz una zarzuela en cuatro actos, titulada *El tulipán de los mares*, cuyo argumento es traducción de la opereta de Mozart *Il flauto mágico*. Púsola en música el maestro D. Gabriel Balart, en cuya composición, á más de notarse su poco común inteligencia y conocimientos en el arte, hay cantos expresivos ó misteriosos, melodías de buen gusto y bien desarrolladas y una instrumentación elegante. Esta zarzuela fué muy bien recibida.

En Febrero de 1875 se estrenó en el teatro del Circo una zarzuela en dos actos, titulada *Lo pou de la veritat*, letra catalana de D. N. Colomé, en cuyo argumento preside una idea ingeniosa y de un fin moral plausible, cual es el triunfo de la verdad sobre la mentira. Púsola en música el maestro Manent, en cuya composición abundan los motivos populares, con piezas de carácter cómico y situaciones bien interpretadas. Como esta zarzuela es algo fantástica, fué decorada con bastante propiedad y aparato y alcanzó mucho éxito.

En Enero de 1877 se estrenó en el Circo una zarzuela titulada *Azulina*, letra de D. Rafael Lierna, cuyo argumento semifantástico es original é interesante, pues los principales personajes son la Tierra, Céfito, el Huracán. Compuso la música D. N. Monfort, quien reveló en dicha obra buenas dotes de compositor dramático, pues tiene piezas muy originales y bien desarrolladas, sin que les falte expresión dramática y algún carácter del género español algunas veces. La obra fué muy bien recibida y pedida la repetición de alguna pieza.

En Noviembre de 1875 se estrenó en el Circo una zarzuela en cuatro actos, titulada *El convidado de piedra*, cuyo argumento es una imitación del *D. Juan Tenorio* de Zorrilla y carece de situaciones dramáticas importantes. Compuso la música el maestro Manent, que sin duda no quiso competir con la obra maestra de Mozart, pues que las escenas y situaciones en nada se parecen á las de esta ópera. Hay en la obra de Manent coros populares con carácter de aires nacionales, como en alguna otra pieza, coros religiosos mezclados con otros de distinto carácter, piezas de sentimiento y algún concertante trabajado con inteligencia y de color de la situación. Esta obra obtuvo un éxito bastante satisfactorio.

En Junio de 1877 se estrenó en el teatro del Tivoli una zarzuela en tres actos, titulada *Lo cant de la Marsellesa*, letra de los poetas Capmany y Molas, cuyo argumento tiene relación con la época de la primera república francesa. Fué puesto en música por el maestro Manent, en cuya obra hay fluidez y carácter popular belicoso, particularmente en los coros, que son generalmente muy originales, siendo uno de ellos una paráfrasis de *La Marsellesa*. Tiene también coplas de carácter cómico, aunque alguna de ellas pertenece al género bufo, etc. Esta zarzuela tuvo muchísimo éxito y se repetían algunas piezas.

En Julio de 1878 se estrenó en el Tivoli una zarzuela de grande espectáculo, titulada *Lo relletje de Montseny*, letra de Capmany y Molas, cuyo argumento de magia es interesante y lo puso en música el maestro Manent, y aunque corre la composición siempre fácil y agradable hay en ella piezas de distinto género, como lo requiere la naturaleza del argumento. Tiene la obra coros populares, festivos ó de género fantástico ó misterioso, otras piezas dialogadas con facilidad y algún concertante de estilo italiano. Esta zarzuela alcanzó gran éxito, á lo que contribuyó las excelentes decoraciones y brillante aparato escénico.

En Agosto de 1879 se estrenó en el Tivoli una zarzuela en tres actos, titulada *De la terra al sol*, letra catalana de Capmany y Molas, cuyo argumento es un capricho escrito para ofrecer un espectáculo de mucho aparato exornado de bellas decoraciones. La música fué compuesta por el maestro Manent, y se hizo notar por la fluidez y originalidad de los coros, piezas de buen corte cómico, bailables de bellos motivos y algún trozo de instrumentación de género descriptivo. Esta zarzuela obtuvo gran número de representaciones.

En Junio de 1880 se estrenó en el Tivoli una zarzuela en tres actos, con el título de *Lo matrimoni civil*, letra de D. Barlomé Carcasona, música de D. N. Martí. Ni el libro ni la música tienen nada de notable. Fué recibida con frialdad.

En Julio del mismo año se estrenó en dicho teatro una zarzuela en tres actos, titulada *La virgen del Pilar*, letra de D. Ricardo Caballero, cuyo argumento es un episodio de la guerra de la Independencia, con incidentes interesantes, aunque la obra pertenece al género serio más bien que al cómico, por cuyo motivo el autor la calificó de *drama-lirico*. La música es composición de D. Joaquín Vehils, y revela en su joven autor adelantos sensibles en el arte de componer. Como esta zarzuela iba acompañada de mucho aparato escénico y de bellas decoraciones, tuvo mucha boga.

En Diciembre de 1864 se representó en el Liceo una zarzuela bilingüe en dos actos, titulada *L'Aplech del Remey*, cuya argumento es de costumbres populares catalanas, y compuso la letra y la música D. José Anselmo Clavé. La composición musical está basada en cantos populares que tan bien supo desarrollar y crear el malogrado poeta músico. Esta obra tuvo mucho éxito.

En Noviembre de 1881 se representó en el Círculo una opereta seria catalana en un acto, titulada *La cova dels orbs*, letra y música de D. Francisco Sánchez Gabañach, cuyo argumento se basa en una leyenda. La música tiene tendencias al género neo-alemán. Esta obra tuvo un éxito regular.»

Hasta aquí llegan los apuntes originales del señor Fargas, completados por el siguiente resumen que acompañó á sus datos:

RESUMEN DE LAS ZARZUELAS COMPUESTAS Y REPRESENTADAS EN BARCELONA

COMPOSITORES	TÍTULOS DE LAS OBRAS	Actos	FECHAS DE ESTRENOS
D. N. Freixas	Todos locos y ninguno	1	Julio 1850.
D. N. Gardin	El granuja	1	Junio 1851.
Demay de Schœmbrun	Los recursos del latin	1	Julio 1851.
	El sombrero de paja	1	Febrero 1853.
	Empeños de honra y amor.	3	Octubre 1862.
Solera, Soriano, Manent y Puig	Buen viaje, Sr. D. Simón	2	Mayo 1853.
	La tapada del Retiro	3	Abril 1853.
	Tres para una.	3	Octubre 1853.
D. Nicolás Manent	El convidado de piedra	4	Agosto 1875.
	Lo cant de la Marsellesa	3	Junio 1877.
	Lo rillotje de Montseny.	3	Junio 1878.
	De la terra al sol	3	Agosto 1879.
D. Francisco Porcell	El gran conquistador	1	Noviembre 1881.
	Sueño y realidad.	1	Diciembre 1853.
	No más zarzuelas	1	Enero 1854.
D. Gabriel Balart	Amor y arte.	3	Abril 1862.
	Rival y duende	3	Mayo 1863.
	Un consejo de guerra.	2	Julio 1866.
	El rapacin de Candás	1	Setiembre 1866.
D. Leandro Sunyer	Los guardias del rey de Siam	1	Idem.
	El tulipán de los mares	4	Enero 1871.
	Los tíos de sus sobrinos.	1	Diciembre 1862.
	Las mujeres del siglo	2	Febrero 1867.
D. Baltasar Saldoni.	La político-mania	1	Idem.
	Los maridos en las máscaras.	2	Agosto 1864.
D. F. Anselmo Clavé	L'Aplech del Remey	2	Diciembre 1864.
D. Antonio Rovira	Genaro el Gondolero	3	Enero 1867.
D. Andrés Vidal	Rosa y Felisa	1	Febrero 1867.
D. Teodoro Vilar.	L'últim rey de Magnolia	1	Diciembre 1868.
	Los pescadors de Sant Pol.	2	Junio 1879.
D. Federico Serra	Los paquetaires	2	Junio 1870.
D. N. Monfort	Azulina.	2	Enero 1877.
D. Joaquín Vehils	La Virgen del Pilar	3	Julio 1880.
D. José Martí	Lo matrimoni civil	3	Idem.
Sánchez y Gabañach	La coba dels orbs	1	Noviembre 1881.

Dedica después Goñi juicios muy lisonjeros y merecidos al eminente maestro catalán Mariano Obiols.

Nació Obiols en el mismo Barcelona, el 26 de Septiembre de 1809.

Aunque le dedicaron sus padres al comercio, diéronle educación musical, que comenzó don Juan Vilanova, y continuaron enseñándole armonía Arbós y Saldoni.

Poco le duró el ejercicio del comercio porque, temperamento artístico, acabó por abandonarlo completamente para entregarse al arte. Estudió composición con el eminente profesor don Ramón de la Vilanova, y pasó en seguida á Italia, donde fué discípulo predilecto de Mercadante, en cuya compañía vivió por espacio de siete años. Recorrió, con tan excelso maestro, Italia, Francia y Alemania, y conoció y recibió consejos de los más eminentes maestros de la ópera.

Volvió á Italia y fué nombrado *maestrino* de la Escuela de música de Novara. Su primera ópera, *Odio é Amore*, fué estrenada en 1837, en el teatro de la Scala de Milán. El libro de esa ópera es de Félix Romani. La obra fué posteriormente representada en los coliseos Real de Turín, de Novara y de Brescia.

Tornó á poco á Barcelona y fué nombrado director del Conservatorio de música del Liceo, y luego director general de música del mismo teatro.

Las principales obras de Obiols son: *Il Reggio Imene*, cantata estrenada en

la inauguración del teatro del Liceo; varios himnos religiosos y triunfales; más de cincuenta piezas sueltas, entre las que se encuentran *Il Ritorno*, *L'Ostera del Leopardo*, *La Studente* y *La Stella di Ledia*, ya representadas en Barcelona; dos *Albums musicales de salón*; *Salves*, *motetes*, *cantos elegiacos*; una *Misa* con acompañamiento de armónium, arpa y piano, y su ópera *Editta di Belcourt*, estrenada en el teatro del Liceo el 28 de Enero de 1874. La obra fué recibida con entusiasmo. Contaba su autor al estrenarla los sesenta y cinco años.

Murió Obiols á los catorce años del estreno, es decir, á los setenta y nueve de edad.

Lugar preeminente en la historia de la música del siglo merece también el catalán Isaac Albéniz, muerto en pleno siglo XX (1909) y nacido en Camprodón (Gerona) el 29 de Mayo de 1860.

Precoz como Monasterio y Sarasate, Albéniz dió á los cuatro años su primer concierto en el teatro Romea de Barcelona.

Completó su primera educación musical, adquirida en la capital de Cataluña, en París y Madrid sucesivamente, y recorrió luego casi toda España dando conciertos.

Después de una productiva excursión por Cuba, Puerto Rico y los Estados Unidos, volvió á Europa y se estableció en Leipzig, donde asistió á las clases de Jadossohn y Reinecke.

Regresó á Madrid en 1875 y el Conde de Morphi obtuvo de Don Alfonso XII para el joven pianista una pensión para continuar su carrera. Gracias á ella ingresó en el Conservatorio de Bruselas.

Obtuvo allí por unanimidad el primer premio, con gran distinción, de la clase del célebre Brassin.

Siguió á Listz á Weimar, Budapest y Roma y reanudó en 1880 sus viajes artísticos por España y la América latina.

Regresó luego á Barcelona. Dió allí lecciones, como las dió también en Madrid y Londres.

No fueron las apuntadas sus únicas excursiones artísticas. Realizó otras muchas durante su vida.

Las más notables de sus numerosas obras son: *Suite, Spagnole, Suite mauresque, Pavana, Scherzo, Barcarola, Marcha nupcial* y varios *Caprichos andaluces*, además de unos *Estudios, Valses de concierto* y otras piezas para piano; el *Album de Bequer*, compuesto de cuatro romanzas francesas y tres catalanas para canto; el *Trio en fa, El Cristo*, oratorio; *Suite, Scherzo*, serenata morisca y capricho cubano



Mariano Obiols.

para orquesta, y las zarzuelas *Cuanto más viejo*, *Catalanes de Gracia* y *El canto de salvación*. Estrenó en el teatro Lírico de Londres, en Febrero de 1893, la ópera *The Magic Opal*, que alcanzó buen éxito. Traducida al español, fué esa obra cantada en el teatro de la Zarzuela de Madrid en 23 de Noviembre de 1894. El 26 de Octubre anterior había estrenado, en Apolo de Madrid también, la zarzuela *San Antonio de la Florida*. En 8 de Mayo de 1895 estrenó en Barcelona la ópera en tres actos *Enrico Clifford*, y el 27 de Junio de 1897 otra ópera, *Pepita Jiménez*, que se cantó después en el teatro de la *Monnaie*, de Bruselas.

Sus últimas obras fueron la «suite» *Iberia*, sobre motivos populares españoles y una trilogía, titulada *King Arthur*, compuesta de las obras *Merlin*, *Lanzarote* y *Ginebra*.

El distinguido crítico musical, Rafael Mitjana, ha publicado el juicio que le merece parte de esa trilogía.

«Verdaderamente arriesgada, escribió, es la empresa acometida por el maestro Isaac Albéniz al poner en música la interesante fábula del *Rey Artus* de Inglaterra y los amores de la reina Ginebra con el gallardo caballero Lanzarote del Lago. Semejante leyenda tiene íntima relación con la gesta del *Santo Grial*, y todos sabemos que el gran Wagner ha escrito sobre la historia de Parsifal, no sólo su obra maestra, sino quizás una de las concepciones más maravillosas que ha realizado el ingenio humano. Pero como la veleidosa fortuna suele ayudar á los audaces, paréceme que el simpático é inteligente compositor español saldrá airoso de su arriescada tentativa, ya que lo que conozco de la trilogía en cuestión, la primera parte íntegra, denominada *Merlin*, y un acto entero de la segunda, que lleva el título de *Lanzarote*, me ha resultado verdaderamente de primer orden.

Albéniz, en su interesante producción, hace gala de una ciencia musical consumada, que asombra al inteligente; pero al mismo tiempo, este alarde de sabiduría está disimulado con tal gracia, ingenio y donosura, que encanta y seduce al más profano, y conste que considero de una dificultad extremada traducir musicalmente la refinada elegancia de los personajes de semejante leyenda caballeresca, acabados modelos, sancionados por todos los siglos, de gallardía y gentileza.

Para mayor fortuna, Albéniz ha tenido la buena suerte de encontrar un excelente libretista en la persona de Mr. Mooney Coots, notable escritor inglés, que no es tan sólo poeta distinguido, sino también erudito eminente. La trilogía *King Arthur* basta para demostrarlo, pues supone un conocimiento completo y detallado de las numerosas gestas caballerescas del ciclo de la *Tabla redonda* y de la conquista del *Santo Grial*. Siguiendo los interesantes estudios de Malory, Mooney Coots reproduce en su obra el mito de la fatal influencia del elemento femenino sobre toda empresa acometida por la fuerza contraria. La eterna historia bíblica del Paraíso terrenal. Así como Adán cedió á los seductores encantos de Eva, Merlin, el sabio mago, se deja vencer por Niviam, la adúltera, y la traición de

Ginebra destruye la obra del rey Arturo. La nefasta influencia causará por todas partes ruina y desolación, sacrificando sin piedad á la dulce y sencilla Elaine, víctima inocente, y al gentil caballero Lanzarote, culpable tan sólo del delito de amor. La sabiduría de Merlin, la nobleza de Arturo, el sacrificio de Elaine, la abnegación de Parsifal, de nada sirven, y el influjo maligno de la pasión bastará para impedir la *requesta del Santo Grial*, simbolo de toda empresa levantada y gloriosa.

Por la profundidad del concepto y su grandeza moral, la leyenda de Artus puede parangonarse con la historia de los *Nibelungen*, puesto que si ésta pone de manifiesto la acción destructora del oro sobre los dioses y los mortales, aquélla nos descubre la acción maligna de la pasión amorosa, culpable é impura, sobre los sabios y los caballeros. Mitos eternamente nuevos á fuerza de ser viejos, que subsisten en todas las teogonías y en todas las civilizaciones, idénticos en el fondo, aunque transformados en la apariencia. Si Mooney Coots no fuera ya un literato de justa y sólida reputación, como lo acreditan su poema lírico de *Pepita Jiménez*, puesto en música por el propio Albéniz; su admirable traducción del famoso poema erótico persa, denominado *Rubayat*, y otras varias obras, la trilogía *King Arthur* sería más que bastante para darle grande y merecida fama.

Con tan excelente poema, Albéniz, que es un músico culto, cosa más rara de lo que parece, ha hecho una hermosísima obra, traduciendo, no sólo la palabra hablada, sino dando vigor al concepto y expresando musicalmente los rasgos típicos de los diversos personajes. Merlin, Arturo, Mordred, Lanzarote, Niviam (la Viviana francesa), la Ginebra, *Fata Morgana* y Elaine, tienen fisonomía propia, y todos y cada uno conservan su carácter determinado en todo el curso del drama lírico.

Bajo el aspecto caballeresco, la concepción musical es de primer orden. Bástame citar la importante escena en que los primates de Inglaterra, reunidos para elegir soberano, convocan á todos los pretendientes que se crean con fuerzas bastantes para extraer de su vaina de piedra á la mágica espada *Escaliburn*. Aquella otra situación en que Artus, elevado á la dignidad real, perdona y arma caballero á su rival Mordred, y, sobre todo, aquella portentosa escena en que el nuevo monarca propone á los magnates de su corte, como la más alta y noble



Isaac Albéniz.

empresa que puedan acometer seres mortales, el rescate del *Santo Grial*, el sagrado cáliz que recogió la sangre del Redentor.

Tocar este asunto, después de existir el portentoso primer acto de *Parsifal*, resultaba poco menos que imposible. Sin embargo, Albéniz ha logrado vencer, y sin sacudir del todo la influencia abrumadora del coloso—sustraerse á sus benéficos efluvios hubiera sido en el presente caso un error manifiesto,—se ha conservado original y característico, lo que basta y sobra para extenderle patente, que es preciso tener algo de héroe para medir sus fuerzas con gigantes.

En el concepto pintoresco, también es muy notable la partitura de Albéniz. Existen en ella episodios deliciosos. Recuerdo entre otros la canción de la encantadora Niviam y las lascivas danzas de sus compañeras, de marcado carácter oriental, tan seductoras y provocativas, que se comprende que hasta el sabio Merlin acabe por rendirse á su dulce y misteriosa fascinación. En cambio no puede imaginarse mayor inocencia, candor y pureza que en el lindísimo coro de la fiesta de Mayo, página que se diría escrita por Ruskin ó pintada por Burnes Jones, de tan exquisito y delicado buen gusto, que habrá de satisfacer sobremanera á los espíritus más refinados en materia de arte. »

* * *

Uno de los hombres más entusiastas por el arte musical español fué un artista napolitano, Di-Franco, que después de dedicar al arte veintidós años de actividad como bajo cómico, quiso poner en práctica su sueño dorado: la creación de la ópera española.

Fundó Di-Franco el *Centro Artístico y Literario* y realizó una temporada de ópera en el teatro de la Alhambra de Madrid.

En un concurso que se había celebrado en 1869 fueron premiadas las óperas *Atahualpa*, de Barrera; *Don Fernando el Emplazado*, de Zubiaurre; *Una venganza*, de los hermanos Fernández Grajal, y *El puñal de misericordia*, de Aceves y Llanos.

Dos de estas obras, la segunda y la tercera de las citadas, dió á conocer la empresa Di-Franco.

Don Fernando el Emplazado fué representada el 12 de Mayo de 1871. Estrenóse después la obra de los hermanos Grajal.

La de Zubiaurre fué ejecutada también, brillantemente por cierto, en el teatro del Circo.

Valentín María de Zubiaurre y Urinabarrenechea era hijo de la pequeña aldea de Garay, de la merindad de Durango (Vizcaya). Había nacido el 13 de Febrero de 1837.

Tiple fué á los ocho años de la capilla de la basilica de Bilbao, capilla que dirigía el maestro Ledesma. Ledesma dió á Zubiaurre, durante siete años, lecciones de música. Estudió piano, armonía y órgano.

Los buenos informes de Ledesma valieron al joven Zubiaurre ser nombrado organista de Santurce.

El 17 de Septiembre de 1853, deseoso de buscar fortuna, embarcó Zubiaurre en Burdeos con dirección á la América del Sur. Tenía diez y seis años.

Cinco pasó en la Guayra y tres en Caracas. A los veinticuatro de edad tornó á España, y por consejo de Ledesma ingresó en el Conservatorio de Madrid en la clase de composición de Eslava, á la que asistió durante cinco años y en la que alcanzó el primer premio.

Escribió durante sus estudios algunas composiciones religiosas y una ópera que no llegó á estrenarse, *Luis Camoens*. Revelación de su talento fué *Don Fernando el Emplazado*.

Traducido el libreto al italiano, alcanzó nuevo éxito el 21 de Abril de 1873 en el Teatro Real, cantado por la Fossa, Tamberlick y Boccolini. (1)

No fué ésta su única obra representada en el Real. Puso luego en música el poema en tres actos de José de Cárdenas, *Léda*, en el Real estrenado el 22 de Abril de 1875, ejecutado por la Ferni-Germano, Tamberlick, Boccolini y Ordinas y un coro de hombres, compuesto en su mayoría de distinguidos jóvenes pertenecientes á la colonia vascongada residente en Madrid.

Pensionado de mérito en Roma recorrió (1874-75) Italia, Alemania y Francia, verificando un verdadero hallazgo en la biblioteca Corsini de Roma, donde dió con el manuscrito de un motete atribuido á Palestrina y original de Vitoria, según el abate Baini.

Compuso durante su permanencia en el extranjero un oratorio, titulado *La Pasión*, para cuarteto de voces, coros y grande orquesta y una *Memoria* sobre el estado del arte en los países por él visitados y noticias bibliográficas de compositores españoles en el extranjero desde el siglo xvi en adelante.

Anterior á *Léda* musicó Zubiaurre una zarzuela, letra de Antonio Arnao que, estrenada en Jovellanos, obtuvo mediano éxito.

Escribió también un *Scherzo*, ejecutado siempre con aplauso por la Sociedad de Conciertos de Madrid.

En 1873 dirigió la ejecución de la *Gallia* de Gounod.

En 1875 fué nombrado segundo maestro de la Real Capilla, y cuando murió Eslava, director de la misma. Fué además, en 1878, nombrado profesor de la clase de conjunto de la Escuela Nacional de Música.

Entre las obras escritas por Zubiaurre para la Real Capilla descuellan su *Stabat mater* y la misa en *sol*.

«Mi juicio, dice Goñi, sobre el artista será breve. Zubiaurre ha demostrado en el teatro excelentes condiciones de compositor dramático. *Don Fernando el Emplazado* y *Léda*, son óperas de un verdadero maestro, que busca su individualidad

(1) En la Alhambra y el Circo había sido interpretada en tres actos *Don Fernando el Emplazado*, por los distinguidos aficionados señoras Nuevos de Hunt y González de Neda y los señores Hunt y Cortés, tomando además parte los señores Oliveres, Cortabitarte, Galardi y Polo. El coro de hombres lo componían jóvenes vascongados, y Monasterio dirigió magistralmente una orquesta compuesta de 56 profesores.

en las tradiciones de la escuela italiana, pero cuya economía artística demuestra desde luego que los adelantos modernos no estorban en nada á la estética del compositor.»

* * *

Abundantes noticias nos ofrece el autor de *La ópera española* del maestro guipuzcoano, José Juan Santesteban.

Nació Santesteban en San Sebastián, el día 26 de Marzo de 1809.

La destrucción de la ciudad en 1813 redujo á la miseria á los padres del niño, antes acomodados artesanos, y les obligó á enviarle á Escoriaza, donde vivía la abuela del que con el tiempo había de ser gloria del País.

Recogió al niño el párroco del lugar, don Juan José Zaloña, y á sus instancias fué luego enviado á Oñate, donde el organista de la villa, don Manuel Garagarza, le enseñó solfeo y dió lecciones de órgano.

Cantaba Santesteban á los nueve años en la iglesia de Oñate las misas cantadas cuando por la buena fama que había adquirido llamáronle de San Sebastián para ejecutar la parte de soprano en la misa de *Requiem* de Sagasti.

Y ese acto resultó trascendental para Santesteban, porque don Mateo Pérez de Albéniz, padre del renombrado don Pedro, que desempeñaba entonces la plaza de director de capilla de la basilica de Santa María, suplicó y obtuvo de la madre del pequeño cantante que lo mandase á San Sebastián, comprometiéndose Albéniz en cambio á encargarse de la educación musical del muchacho.

Siete años estudió Santesteban con Albéniz piano, órgano, armonía, contrapunto y fuga. Compuso durante ese tiempo un *Miserere* á tres voces para las monjas de Escoriaza y la *Misa núm. 1*, que Albéniz corrigió y en Escoriaza se ejecutó. Tales fueron sus adelantos, que en ausencia de don Pedro Albéniz desempeñó interinamente la plaza de organista de la parroquia de San Vicente, lo que le valió que Albéniz, á su regreso á San Sebastián, decidiese dar al joven, como premio á su buena conducta, un curso gratuito de lecciones de piano.

En competencia con otras charangas, fundó Santesteban, en 1827, una pequeña banda militar, compuesta de jóvenes de diez y ocho años, que se llamó de los *Gámbaros*, del nombre de Gámbaro, célebre clarinetista francés. (1)

La organización y funcionamiento de esta banda fueron causa de que Santesteban se enterase del mecanismo de todos los instrumentos de aire, varios de los cuales llegó á tocar con perfección. Dedicóse, además, al estudio de los de cuerda, é hizo progresos en el violín, violoncelo, contrabajo y guitarra.

Substituyó Santesteban, en 1834, á don Julián Salcedo, como éste había antes

(1) Se componía la banda de D. Fermín Lascurain, D. José Galo Aguirresarobe, D. José Ochoteco y D. José Lopetegui, clarinetes; D. Miguel Machimbarrena y D. José Eloy Ormaechea, trompas; D. José María Arrillaga, octavín; D. Joaquín Arrillaga, trombón; D. Juan Bautista Domercq, clarín de llaves; y el director, Santesteban, trombón.

substituído á don Mateo Albéniz, en la plaza de maestro de capilla y órgano. Comenzó desde esta fecha la vida activa del maestro Santesteban.

Desde el 35 al 38 compuso cinco misas á gran orquesta y una con acompañamiento de órgano.

En 1839 fué nombrado director de la *Sociedad filarmónica* é hizo para ella diversos arreglos de partituras.

Vino el 40 á Madrid y tuvo por maestros á Saldoni y Basili. Instrumentó algunos trozos de *El diablo predicador*. Con Carnicer estudió contrapunto y fuga, y con Albéniz piano. Así completó su vasta instrucción musical.

Ansioso de saber, pasó, en 1844, á París, donde prosiguió sus estudios de canto con Manuel García, hijo del célebre español del mismo nombre, y asistió con Golberg á las clases del Conservatorio.

De París fué á Italia. Hizo amistad con el abate Baini, maestro de capilla de la Sixtina.

En Nápoles conoció á Mercadante, director entonces de aquel Conservatorio, y á Florimo, que le enseñó el contrapunto.

Trasladóse luego á Liorna y de Liorna á Florencia. Oyó en todas partes cuanto música pudo y estudió en todas con entusiasmo las novedades que hallaba.

En Bolonia fué admitido en casa de Rossini, á quien dedicó un *zortzico* instrumental.

Desde Bolonia pasó á Milán y conoció aquí á Donizetti y Pedrotti, que lo llevaron á Bérgamo, con objeto de que visitase á Mayr, autor de *Medea*.

Dió en Milán Santesteban algunas lecciones de canto con Lamperti, volvió á París, visitó al ilustre Berlioz y tornó á San Sebastián el día 31 de Agosto de 1844.

Vino nuevamente á Madrid en 1850 y publicó, en unión del poeta guipuzcoano don Ramón Fernández, un *Album de los salones, colección de las mejores melodías, italianas, francesas y alemanas, con letra en castellano, para canto y piano*.

Encerróse luego nuestro maestro en San Sebastián y se dedicó ya exclusivamente al cultivo de la música religiosa, de la popular y de la enseñanza.

En 1855 compuso, sin embargo, una zarzuela en un acto, titulada *La tapada*, que se ejecutó tres veces con gran aplauso.

En 1864 publicó su *Método teórico-práctico de canto llano*, que fué un verdadero éxito.

Creó al año siguiente el *Orfeón Easonense*.

Cuando la Reina Isabel estuvo en San Sebastián, en 1866, Santesteban reunió cuatro músicas y cinco charangas que formaron un total de *trescientos nueve* ejecutantes. Aquella enorme masa de instrumentistas tocó con admirable precisión, entre otras piezas, el *zortzico Guernicaco arbola*, *Iru dámacho* y un paso-doble, composición del maestro. El efecto fué inmenso, y los aplausos entusiastas de un numerosísimo público premiaron la inteligencia del organizador y director de la fiesta.

En Octubre de 1882 fué llamado por los frailes franciscanos de Orihuela á

componer el rezo franciscano para la orden. En Orihuela permaneció hasta Junio de 1883. Volvió, terminada su misión, á San Sebastián.

Falleció Santesteban repentinamente el 13 de Enero de 1884.

« El inmenso mérito de esos trabajos, escribió Goñi, juzgando á Santesteban y su obra, consistía en que por arte del maestro quedaba la ejecución amoldada á las facultades de artistas ó aficionados. Y lo hacía sin dar jamás importancia alguna á su intervención personal indispensable, con la rara modestia del que adora al arte por el arte y goza en hacer asequibles sus manifestaciones á todas las aptitudes.

Dos generaciones aprendieron con él la música y pudieron apreciar de cerca aquel entusiasmo nunca entibiado, aquella magistral inteligencia y aquella modestia inverosímil. Y es que fuera del arte, nada existía para Santesteban; y como su facilidad adquiría mayores vuelos, sometida al yunque de una labor constante y para cualquier otro fatigosa y quizás irresistible, de ahí que multiplicase sus trabajos y absorbiese en su entidad, ya poderosa, todo el movimiento, toda la vida musical de la capital de Guipúzcoa.

Escribía una pieza, la instrumentaba, la ensayaba, la dirigía y hasta tomaba parte muchas veces en su ejecución. Sin hipérbole, puede decirse que componer una misa, era para Santesteban lo mismo que contestar á una carta.

Tenía que ser desigual forzosamente, y lo era, en efecto. El molde italiano predomina en todas sus composiciones religiosas, pero en medio de libertades melódicas reñidas con el género y más adecuadas al teatro que á la iglesia, ¡cuántas bellezas de fondo y de forma atesoran las obras del eminente maestro Siempre claro, sencillo siempre, lograba con medios reducidos efectos verdaderamente conmovedores. Jamás riñó con su estética especial y egoísta que le exigía circunscribirse á limitados recursos; y con ellos, solo con ellos, luchó y venció durante toda su vida.

En el género popular escribió una multitud de zortzicos y canciones de toda especie, pasa-calles, himnos y piezas de baile que rebosan gracia y despiden aromas de poesía primitiva encantadores.»

Sucedió á Santesteban en la plaza de maestro de capilla de la basilica de Santa María de San Sebastián, su hijo, el notable pianista y organista don José Antonio Santesteban, autor de la ópera vascongada *Pudente*, adaptación de cantos populares á la poesía de don Serafín Baroja, estrenada con éxito en la capital de Guipúzcoa.

*
* *

En los trabajos de Mitjana hallamos noticias y elogios de dos notables músicos españoles, menos conocidos de lo que merecen.

El fraile agustino Eustaquio de Uriarte, muerto en 1899, gozó de no poco influjo en el movimiento artístico musical contemporáneo, á pesar de vivir retirado, ya en El Escorial, ya en Palma.

Era Uriarte vascongado y había nacido en Durango.

Diéronle no poca celebridad sus artículos críticos, diseminados en periódicos y revistas.

Llevó su fama fuera de la Patria su notabilísimo *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano, según la verdadera tradición* (Madrid, 1891), «obra, dice Mitjana, reducida por el tamaño, pero grande por la sólida y sana doctrina que promulga y expone con singular claridad y mágico poder persuasivo».

En 1896 publicó un *Manual de Canto Gregoriano*, magistral reducción del *Tra-*
tado.

Soñando con una *Estética de la música*, realizó de *Estética* notables estudios.

Escribió una Memoria sobre *Orígenes é influencia del romanticismo de la música*.

En diversos discursos pronunciados en Congresos religiosos (Madrid, 1889; Sevilla, 1893) y en el de Música religiosa, celebrado en Bilbao (1896), inició sus ideas sobre la restauración del canto gregoriano.

El otro músico de que no habla Mitjans es el maestro lucense Juan de Montes.

Comentando la noticia de que iba á ser erigida en Lugo una estatua á Montes, dijo Mitjans en uno de sus interesantes artículos sobre música:

«El Montes de que me ocupo fué un modesto organista gallego, que supo hacerse inmortal entre sus conterráneos, por haber sabido expresar en sus composiciones inspiradísimas el alma galaica. Concedor de la importancia extraordinaria de los cantos populares, sabedor de que ellos son los gérmenes fecundos de toda evolución artística, los estudió detenidamente y con ellos formó el *ethos* de sus composiciones, que por esta misma razón repercuten enérgicamente en el espíritu del pueblo de donde han salido.

La región gallega es riquísima en melodías populares características. ¿Quién no conoce las típicas *muñeiras* y las delicadas *alboradas*, las *baladas* sentimentales y los nostálgicos *alalás*, los *nadales*, *aguinaldos* y *villancicos* de remoto origen, las *danzas de espadas* briosas y caballerescas, los *cantos de ciego* ingeniosos y picarescos, especie de crónica al día de la vida popular; en fin, los dulces y melancólicos *lais* de la *zanfonia* y las alegres y bullangueras *riveiranas* de la gaita? En todos estos *bailes*, *sonadas* y *canciones* vibra y palpita el *genio de una raza*, la *voz de un pueblo*, que diría Herder. Pero esta música, original en extremo, amoldada á las desinencias de un dialecto dulcísimo, requiere para ser tratada artísticamente un estudio muy delicado y concienzudo de sus *modalidades tonales* y de sus *peculiares formas melódicas*, á fin de que la inspiración primordial acuse claramente su limpieza de origen y lo *ensebre*—adopto el vocablo gallego—de su procedencia.

Todo esto supo realizarlo á las mil maravillas el maestro lucense Juan de Montes, que no sólo escribió muchas y muy buenas obras religiosas, sino otras importantes concepciones, en las que trasladó á los dominios de la música científica las típicas desinencias del arte lírico popular gallego. Comprendo, pues, que los artistas de aquella región y el pueblo galaico en general quieran rendir

semejante tributo de admiración á la memoria de quien tan admirablemente supo cantar sus dolores y sus alegrías. No quiero hacer la biografía del notable organista: básteme decir que el grupo de músicos y artistas regionales le consideraba como la más pura gloria de la música gallega. Por mi parte, entiendo que tienen completa razón. Ahí están sino para probarlo sus hermosísimas *seis baladas* para canto y piano, que retratan claramente el temperamento del genial cantor de la *morriña*; una de ellas, la que comienza con las palabras *Una noite nas eras do trigo*, es sencillamente deliciosa; ahí están también la popularísima *muñeira O bico*, la notabilísima *Fantasia sobre aires populares gallegos*, para orquesta, y sobre todo, la *Sonata descriptiva*, para cuarteto de arco, inspirada en el episodio *A sega*, del libro del renombrado poeta regionalista Aureliano J. Pereira, intitulado *Cousas d'aldea*. Esta última composición acreditaría á cualquier maestro, constituyendo un acabado cuadro pintoresco en el que, conforme á la prescripción de Beethoven en su *Sinfonía pastoral*, se atiende más á la expresión del sentimiento que á la pintura musical. Bien hacen, pues, los lucenses en glorificar la memoria del bardo de su país natal, sirviendo de consuelo, en medio de la indiferencia general por todo lo que sea arte serio y verdadero, que al menos hay algunos que logran ser profetas en su tierra.»

* * *

Y de las graves notas de los cantos religiosos y las dulcísimas de los aires gallegos, pasemos á las vivas y regocijadas de la musa picaresca. Saldaremos en este apartado una deuda con dos de nuestros ingenios musicales contemporáneos, ya desaparecidos de entre nosotros.

Chueca y Valverde dieron en poco tiempo al teatro las siguientes obras, vivas aún en su mayoría en el recuerdo de los aficionados al género: *Bonito país*, *Locuras madrileñas* (en estas dos obras colaboró también Bretón); *Los barrios bajos* (en ésta colaboró también Rogel); *Un crimen misterioso*, *Un maestro de obra prima*, *A los toros*, *Turcos y rusos*, *Escenas madrileñas*, *La función de mi pueblo*, *Las ferias*, *Panchita*, *En el muelle de la Habana*, *La venta del pillo*, *R. R.*, *La canción de la Lola*, *Luces y sombras*, *La plaza de Antón Martín*, *Fiesta nacional*, *De la noche á la mañana*, *Vivitos y coleando*, *La abuela*, *Agua y cuernos*, *Nuestro prólogo*, *Caramelo*, *Re, mi, fá*, *Medidas sanitarias*, *Un domingo en el Rastro*, *En la tierra como en el Cielo* y *La Gran Via*.

Otras y otras escribió aún Chueca, como *Hoy sale hoy*, con Barbieri; *El sobrino del difunto* y *Tres ruinas artísticas*.

Había nacido Federico Chueca en Madrid, en la histórica casa de los Lujanes, el 5 de Marzo de 1846, é ingresado á los ocho años en el Conservatorio, donde estudió solfeo bajo la dirección de don Juan Castellanos, piano con don José Miró y armonía con don Antonio Aguado.

Reveló muy pronto sus raras disposiciones para la música y la composición,

organizando durante sus estudios del Bachillerato, que cursó con gran aprovechamiento, pequeñas orquestas de jóvenes como él, alegres, y dando conciertos gratuitos en las afueras de Madrid.

Quisieron sus padres dedicarle á la Medicina y aprobó algunos cursos de esta carrera, que al fin abandonó del todo para dedicarse al cultivo de su arte predilecto.

La primera obra que presentó al público fué una tanda de valeses, titulada *Lamentos de un preso*, que ejecutó en los Campos Eliseos la Sociedad de Conciertos, dirigida entonces por el maestro Barbieri.

Innumerables son las composiciones sueltas de Chueca.

Murió este maestro en Junio de 1908.

De él escribió un crítico: «Chueca, como músico es un portento de travesura y gracia; posee una organización de primer orden, buen gusto, facilidad y tendencia á lo desconocido, y aunque por estar dedicado al género humorístico se ve con frecuencia en la precisión de componer sus cantos sobre ritmos populares, es enemigo de todo vulgar procedimiento y de toda reminiscencia que no lleve el sello del epigrama. Hoy disfruta en España de una grande y justa reputación; le halagan las empresas, le miman los actores y le buscan los poetas. La preciosa zarzuela *Cádiz*, en que ha derramado trozos de verdadera inspiración, ha venido á sellar su reputación, hoy sin rival en el difícil género.»

Joaquín Valverde, el compañero de Chueca, desaparecido como éste en los primeros años del nuevo siglo (19 de Marzo de 1910) había nacido en Badajoz el día 27 de Febrero de 1846. En Madrid vivió desde los cinco años de edad. Desempeñó, niño aún, la parte de flautín de la banda del regimiento de Valencia. A los trece años (1859) fué contratado para la orquesta del teatro del Príncipe (hoy Español). Ingresó en el Conservatorio para completar su enseñanza en el año 1863 y tuvo por profesores á Pedro Sarmiento, José Aranguren y Emilio Arrieta. Obtuvo en 1867 el primer premio de flauta y en 1870 el primero de composición.

Al año siguiente (1871) fué premiada su sinfonía *Batilo*, en un certamen abierto por el Fomento de las Artes.

Del 71 al 89 fué sucesivamente director de los teatros Español, Comedia y Lara.

Compuso en 1874 unos *Estudios melódicos* para solo de flauta, adoptados como de texto en la Escuela Normal de Música y Declamación, y en 1875 una colección de *Preludios ad libitum*.

En 1879, al inaugurarse el dique de la Campana, le fué premiado el fragmento instrumental *Todo es paz y dulzura*.

Compuso más de 200 piezas instrumentales y muchas zarzuelas, además de las ya citadas al ocuparnos de Chueca.

Agreguemos algunas á aquella lista: *El cisne azul*, *Rosalindos*, *El sueño de la vida*, *La redoma encantada*, *La fiesta del hogar*, *El primer desliz*, *Madamas y lechu-*

guinos, *El año sin juicio*, *Música celestial*, *La fiesta de San Isidro*, *Esta, la otra y la de más allá*, *¡A la exposición!*, *¡Adiós, Madrid!*, *Don Ramón y don Julián ó quedarse con la Alhambra*, *El centenario de la Aldea*, *Doña Josefa*, *La cruz de Mayo*, *La baraja francesa*, *Veinte mujeres por barba*, *Los pájaros fritos*, *El director*, *Retolondrón*, *El novio de su señora*, *El candidato*, *El merendero de Toribio*, *La manía de Tomás*.

En colaboración con Gregorio Mateos compuso *La lucha por la existencia*, y con Julián Romea *El último tranvía*, *Chocolate y mojicón*, *La baronesita*, *Simplificio*, *Pasar la raya*, *Niña Pancha*, *El canario*, *Los domingueros*, *Las grandes potencias* y *La segunda tiple*. Las ocho primeras obras de esta colaboración fueron firmadas con el seudónimo de *Maestro Rodé*, tomando la primera sílaba de Romea y la última de su apellido.

Entre las obras de Valverde aparecen dos compuestas en colaboración de su hijo, que, cuando escribimos, sigue produciendo regocijadísima música.

Las dos obras á que nos referimos son *La noche de San Juan* y *Portfolio madrileño*.

Quinito, como llama hoy todo el mundo á Joaquín Valverde (hijo), es autor fecundo. Nació en Madrid el 2 de Enero de 1875. Estrenó su primera obra escénica en 1890, *Con las de Caín* (teatro de Eslava, 24 de Diciembre).

Lleva estrenadas después otras muchas. He aquí los títulos de algunas: *Madrid petit*, *Caretas y capuchones*, *Entrar en la casa*, *La fuente de los milagros*, *Charito*, *El mirlo blanco*, *El ordinario de Villamojada*, *El paso de Judas*, *Corte y cortijo*, *El señor Juan de las Viñas*, *El botón de muestra*, *Mañana será otro día*, *El cervecero*, *Las alhajas*, *El día del juicio*, *Las bodas de Serafín*, *Los invasores*, *El titirimundi*, *Antolín*, *Los lunes de El Imparcial*, *La de Vámonos*, *¡Al Santo, al Santo!*, *El doctor Paletilla*, *Los bomberos*, *La india brava*, *Golpe secreto*, *Las matuteras*, *Los diablos rojos*, *Cara ó cruz*, *Los coráceros*, *Los millonarios*, *Y de la niña ¿qué?*, *El padre Benito*, *Madrid de noche*, *El pobre diablo*, etc.

En colaboración con Joaquín Viaña compuso *Los boquerones*; con Federico Garsola *Cerrado por nacimiento*; con Tomás L. Torregrosa *El gran capitán*, *La princesita*, *Los puritanos*, *La zingara*, *El rico retrato* y *Sombras chinescas*; con Ramón Estellés *El señor Pérez*, *La casa de las comadres*, *Las escopetas*, *La marcha de Cádiz*, *Las abejas* y *La tonta de capirote*; con Estellés y Torregrosa *Cosas de Apolo*; con Alejandro Larrubiera *La chalequera*.

Quinito tiene, además, escritas muchas piezas para piano.

Actualmente reside en París, donde es muy apreciado por artistas y aficionados.

El 26 de Marzo del noveno año del nuevo siglo perdió España uno de sus más gloriosos maestros: Ruperto Chapí.

Acababa el maestro de estrenar en el Teatro Real su última ópera *Margarita la tornera*, libro de Fernández Saw.

Prometia aún Chapí, dada su fecundidad artística, obra abundante, pues con-

taba sólo cincuenta y ocho años de edad. Había nacido en Villena (Alicante) el día 27 de Marzo de 1851.

Ingresó en 1867 como alumno del Conservatorio de Madrid en la clase de piano y en la de armonía del señor Galiana. Dos años después obtenía en esta última asignatura el primer premio é ingresaba en la clase de composición del maestro Arrieta. También obtuvo en composición el primer premio (1872).

Antes de esa fecha había sido ya nombrado músico mayor de artillería. Desempeñó esta plaza hasta 1874, en que salió para Roma como pensionado de número de la Academia de Bellas Artes, premio que obtuvo por oposición y por unánime voto del jurado.

Compuso y remitió de Roma, entre otras composiciones, una *Polaca de Concierto* para orquesta, que se ejecutó en Agosto de 1879 por la Unión Artístico-Musical; un *motete á siete voces*, al uso de los maestros del siglo XVI; la ópera en un acto *La Hija de Jefté*, ejecutada en Madrid en 1875; copias de una *misa* de Victoria y de un *motete* de Morales y una *Monografía de las obras de autores españoles que existen en el archivo de la Capilla Sixtina*. En Milán compuso, y desde allí remitió, como trabajo de segundo año de pensionado, *La muerte de Garcilaso*, ópera en un acto, cuyo prelude fué ejecutado en la Real Academia de San Fernando el 17 de Febrero de 1878; *Motete*, á voces solas, y el poema sinfónico *Escenas de capa y espada*.

También como trabajo de pensionado envió desde París la ópera en tres actos *Roger de Flor*, interpretada en Madrid el 17 de Enero de 1878, y en 1879 una *Sinfonía en cuatro tiempos*.

En 1878 había obtenido la plaza de pensionado de mérito de la Academia de Roma y pasar como tal á París á estudiar la Exposición Universal de aquel año.

Célebre es su obra instrumental *Fantasia Morisca*, ejecutada en Abril de 1879 por la Unión Artístico-Musical.

Exito notorio obtuvieron también su *Trio* para piano, violín y violoncelo; su *Scherzo* sobre un episodio del *Quijote*, colección de seis melodías para canto y piano; el oratorio *Los Angeles* y la ópera *Las naves de Hernán Cortés*.

Fué modelo en la zarzuela, cuyo género enriqueció con *Las Huérfanas*, *Música clásica*, *Serenata*, *El cortejo de la Irene*, *Pepe Gallardo*, *Lobos marinos*, *El tambor de granaderos*, *Las hijas del Zebedeo*, *La chavala*, *La venta de Don Quijote*, *La Revoltosa*, *La Czarina*, *La Tempestad*, *El milagro de la Virgen*, *La Bruja*, *El rey que rabió*, *Curro Vargas*, y tantas y tantas otras, que hicieron popular el nombre del insigne compositor.

El crítico ya citado, don Rafael Mitjana, ha hecho un detallado estudio de la obra de Chapí.

Su juicio, acaso excesivamente severo, no deja de ser interesante. No lo reproducimos completo; pero daremos aquí sus principales párrafos.

«Una poderosísima inteligencia, dice Mitjana, ha desaparecido del mundo de los vivos, y todos sin excepción, amigos ó enemigos, debemos llorarla. Negar los

dones admirables con que la Naturaleza dotó á Chapi, fuera necesidad manifiesta. Pocos ingenios reunieron tan ricas y preciadas cualidades: imaginación creadora, exuberante fantasía, exquisita sensibilidad, abundancia de ideas, facilidad de concepción, nada, absolutamente nada faltó á aquella inteligencia privilegiada. Quizá por esto mismo, la cuenta que haya de rendir ante la historia del arte nacional sea más estrecha de lo ordinario, y su responsabilidad moral mucho mayor, ya que durante su no corta vida—treinta años por lo menos de labor abundantísima, que no me atrevo á calificar de fecunda—siempre pareció sonreírle la fortuna y caminar de triunfo en triunfo, más aparentes, en puridad de verdad, que reales. Jamás vió cerrada ninguna puerta, siempre tuvo accesible la salida; los mismos bienes materiales, que dan halago y reposo á la trabajosa vida del artista, no le fueron negados. Los ecos del elogio acariciaron dulcemente sus oídos, encontró protectores entusiastas y admiradores fervientes, tuvo amigos fanáticos y apenas conoció detractores. Sin embargo, con todo eso—es posible que sea por eso mismo—el gran artista ha muerto sin dejar la obra definitiva que hubiera eternizado su nombre.

Chapi logró imponerse de modo definitivo, dando á luz una de las mejores concepciones de su numen fecundo: la deliciosa y siempre fresca *Fantasia Morisca*, cuya *Serenata* es una verdadera perla del mayor quilate y del más fino oriente. Aquí puede decirse que se muestra por primera vez en toda su originalidad la singular idiosincrasia del gran maestro. En efecto, como obra pintoresca, llena de color, animación y vida, la *Fantasia Morisca* no puede ser mejor, y si nos fijamos desde ahora en adelante, estas mismas cualidades, puramente externas, aunque de singular precio, han de constituir los rasgos salientes y típicos del arte peculiar y característico de Chapi. Arte lleno de brío, vivacidad, gracia y elegancia, algo superficial y frívolo, y en puridad de verdad, poco ó nada emotivo, salvo en contadas excepciones. Se trata, pues, de un artista del Mediodía, en el que la facundia del estilo, la brillantez de la forma y la riqueza del colorido, logran hacer olvidar la escasa profundidad del concepto. Es un arte que deleita de modo extraordinario, pero que ni conmueve ni hace pensar: de aquí su extraordinaria influencia sobre el público en general, que lo acoge con el mismo entusiasmo que los chicuelos admiran esas lindas burbujas de agua de jabón que los rayos del sol irisan de mil cambiantes colores.

Desde aquel instante, la vida de Chapi es una larga serie de triunfos alborotadores, aunque de escasa duración. El maestro había dado con su verdadero camino, y sin ningún ideal determinado se dedicó á halagar al público y á ganar dinero.

Invariablemente, en cada período de quince ó veinte años llega un momento en que en España se siente la imperiosa necesidad de intentar la creación de la ópera nacional, á plazo fijo y con pie forzado. Invariablemente también fracasa

la tentativa por haberse procedido siempre sin base fija y sin sentido común. La verdad es que mucho se habla de la ópera nacional, pero hasta ahora nadie sabe á ciencia cierta en lo que ha de consistir el nuevo espectáculo. Hay tantos pareceres como maestros, y en general todas esas opiniones carecen, no sólo de fundamento, sino de sindéresis. Allá por los años de 1880 se trató de llevar á feliz término la arriscada empresa, en forma por cierto algo timorata y desmayada. Había que proceder con prudencia y suministrar al público el arte español en dosis homeopáticas. Nada de concepciones atrevidas, operitas en un acto, á fin de que los manjares resultasen ligeros y fácilmente digeribles. Formaban el programa inaugural de la temporada que había de desarrollarse en el teatro de Apolo tres obras de muy distinto carácter: la *Serenata*, de Chapí; *Guzmán el Bueno*, de Bretón, y *¡Tierra!*, de Llanos. El pisto no podía ser más heterogéneo y las tres partituras se perjudicaban con ejemplar mutualidad. Ninguna de ellas, sin embargo, es del todo indiferente, aunque la más endeble de las tres fué la que obtuvo mejor acogida, prueba fehaciente de la falta de cultura musical de nuestro público. Esto ocurría en la primavera del año 1881, y el resultado fué el de los florecimientos rápidos ó prematuros, que apenas aprieta un poco el sol, mueren agostados. La partitura de la *Serenata*, en mi modesto entender, merecía algo más. A mí me parece una de las más lindas creaciones de la musa de Chapí, pues se trata de un cuadrillo de género sin grandes pretensiones, lleno de gracia, de frescura y de vis cómica. El maestro hubiera podido ser verdaderamente insuperable en el género de la ópera de medio carácter y en la música humorística.

Quizá aquel fracasado ensayo de ópera comprimida haya sido uno de los gérmenes del llamado *género chico*, que había de acabar por estragar el gusto y hacer punto menos que imposible entre nosotros el arte serio y levantado. Precisamente por aquella época en que se iniciaban las postrimerías de la zarzuela, escribió Chapí una ingeniosa partitura satírica, *Música clásica*, en la que caricaturizaba el famoso *Larghetto* de Méndelsshon y las modernas teorías musicales. Aunque la parodia resultaba escrita con bazarria y donosura, por su gracia vulgar y gruesa no dejó de influir en rebajar el mal gusto del público.

No hemos de detenernos en señalar, ni siquiera de modo sumario, las ciento y pico de zarzuelas en uno ó más actos que Chapí ha compuesto para los teatros del género chico, rebajando muchas veces su musa, abusando de las fórmulas, tópicos y lugares comunes, y transformando su estilo tan genuino y característico en manera trivial y adocenada. En aquel abundante emporio de producciones, de cuando en cuando asoma la garra del león, pero por lo general toda aquella música compuesta á la carrera — casi se diría para salir del paso — lleva el mismo marchamo ó marca de fábrica. Pero distingamos bien, porque no aludo al sello personal del genio, revelador del temperamento del autor, sino á ese abuso de procedimiento y fórmulas que descubren á distancia el amaneramiento de un estilo. Alguna que otra vez el maestro pretendía remontar su vuelo, sin pensar que

las alas de su fantasía estaban sobrecargadas de polvo terrenal. Este lastre le impedía sin duda penetrar en las elevadas esferas del sentimiento puro, y por esto siempre se distinguió más y mejor en lo pintoresco, descripto y accesorio. Semejante tendencia de su espíritu se fué acentuando de día en día. En la partitura de *El milagro de la Virgen* predomina en cierto modo el elemento emotivo, pero ya en *La Bruja* (Madrid, 1887) la música es ante todo y sobre todo eminentemente pintoresca. Bajo este aspecto, los aciertos de compositor son extraordinarios. ¿Quién no recuerda con fruición la deliciosa escena que da comienzo á la zarzuela, con aquel lindo «coro de hilanderas», tan elegante y gracioso, y aquella primorosa «conseja del rey moro», de tan marcado carácter popular? Aunque para muestra baste un botón, la partitura abunda en joyas del mismo jaez: bástenos con citar el humorístico «terceto del rosario», el breve «coro de las colegialas», y la fantástica «escena de los duendes». Al lado de todas estas páginas de tan buena ley, hay que reconocer que los números que atañen directamente á la acción están peor tratados y palidecen mucho — véase por ejemplo la ramplona romanza del tenor — comparados con los deliciosos fragmentos accesorios y episódicos.

En 20 de Abril de 1891 fué estrenada la zarzuela *El rey que rabió*, que alcanzó desde luego gran popularidad. Es obra sin grandes pretensiones, más bien clasificable en el género de la opereta que en los del drama lírico ó comedia musical. La partitura llena cumplidamente su objeto, que no es más que entretener y hacer pasar el rato, y como en esta obra no existe verdadero drama y la fábula amena y divertida carece de todo valor psicológico, el maestro podía entregarse libremente á cultivar el estilo que le era más familiar, sin meterse en honduras. Los argumentos de *Mujer y reina* y de *Curro Vargas*, exigían otras condiciones. La patética historia de las debilidades amorosas de María Stuardo y las pasiones violentas y exacerbadas de cuyo choque nace la leyenda del *Indiano*, requerían ser tratadas por un vigoroso temperamento dramático. Teniendo en cuenta todo lo que he expuesto, hay que convenir en que semejantes argumentos le venían más que anchos á la musa graciosa y juguetona del insigne maestro. Por esta razón le vemos escurrir el bulto, refugiándose en todo lo accesorio é incidental, sin atreverse nunca á abordar el drama frente á frente.

Para convencerse de ello no hay sino coger la partitura de *Curro Vargas*, que me parece característica del procedimiento particular de Chapí. De los veinte números que la componen, más de la mitad, y sin contradicción posible los más salientes, se refieren á episodios pintorescos sin ninguna relación directa con la acción principal.

El drama lírico—no sólo de hoy, sino el de ayer y el de mañana, sirvanme de ejemplo Monteverde, Gluck y Wagner, esos tres colosos de la música—persigue un fin muy diferente, como que su objeto no es otro que expresar los motivos internos de la acción, completando el verbo poético é iluminando con el mágico

poder de los sonidos el alma de los personajes. En semejante concepción estética, la más grande y desde luego la única absolutamente original que ha creado la civilización cristiana, lo incidental, accesorio y pintoresco no puede tener más que un valor muy relativo. Dado esto, ¡qué importancia podremos conceder á una partitura como *Curro Vargas*, en que el elemento externo—magistralmente tratado—predomina con tanto imperio que obscurece y relega á segundo término la psicología de los protagonistas y las peripecias pasionales!

En los primeros años del siglo actual, volvió á reaparecer el consabido tema de la creación de la ópera española, y esta vez se acometió la atrevida empresa con los mayores alientos... (1).

No es esta ocasión para estudiar aquella tentativa tan fracasada como las anteriores, y sólo nos hemos de circunscribir al aporte de Chapí. El maestro había apuntado con tino al elegir como argumento *El mayor encanto, amor*, hermoso drama mitológico de Calderón, rebosante de poesía y de lirismo panteísta. Había allí elementos suficientes para que la Naturaleza ejerciera una influencia decisiva sobre las acciones de los personajes y fuera cómplice de sus pasiones y despertadora de sus sentimientos, como ocurre en el maravilloso segundo acto de *Sigfredo*. Por desgracia, la concepción del genial dramaturgo se quedó reducida á un escueto y desnudo por obra y gracia del libretista. No obstante, el compositor, de haber penetrado en el fondo del asunto y de haber comprendido la trascendental belleza del mito homérico, hubiera podido, gracias al mágico poder de la música, revestir aquel escuálido libreto de todas las galas líricas á que era acreedor y con ayuda de la forma sinfónica amplificar el cuadro y dar robustez á las figuras. La *Circe* de Chapí resultaba plagada de excelentes intenciones... pero repleta de escasas realidades. El maestro había escrito música fácil, elegante y agradable, llena de garbo y donosura, pero á pesar de la buena puntería, erró el tiro y sin penetrar en el poema sólo pasó por su lado.

La nefasta odisea de *Circe*, que á pesar de su mérito, cantado en todos los tonos, carecía de condiciones de vitalidad, no arredró al maestro, que por tercera vez ha acometido, en fecha reciente, la creación de la ópera española. Según la prensa diaria, grande y estruendoso ha sido el éxito de *Margarita la Tornera*, estrenada en el Teatro Real el 25 de Febrero próximo pasado. No he oído la música, pero he leído el poema, y creo conocer lo suficiente la personalidad y la manera peculiar—hoy día no se puede llamar estilo—del maestro; y si bastan dos términos para resolver cualquier ecuación, no dudo que, apoyándome en los factores citados, sea posible descubrir la incógnita. No creo, pues, arriesgarme demasiado al decir que la nueva partitura debe asemejarse mucho á las anteriores creaciones de Chapí, y tener los mismos defectos y las mismas cualidades. En ella—y así se desprende del malhadado engendro del libretista, tolera-

(1) Se refiere Mitjana á la erección del fastuoso Teatro Lírico, de Madrid.

ble como texto de una zarzuela grande al estilo del año 60, pero inadmisible como poema para un drama lírico—predomina lo pintoresco, accesorio é incidental, sobre lo emotivo, pasional y psicológico. El drama interior queda completamente sacrificado á la acción externa, y sentado este precedente, claro está que el maestro habrá compuesto cuadritos de género llenos de gracia, frescura y elegancia, vis cómica y hasta de humorismo, pero tengo por cierto—apostaré doble contra sencillo—que como de costumbre ha pasado tan solo á orillas del nuevo drama.

Sin duda por esto dice un respetable crítico que *Margarita la Tornera* ni se ha impuesto ni se impondrá... La verdadera popularidad del maestro estriba en lo que le ha dado su mayor fama y le ha valido los mejores ingresos, en el enorme fárrago de sus ciento y pico de partituras para el *género chico*. Inútil creo decir que en esta esfera reducida, la musa fácil, juguetona y caprichosa del gran artista se movía con singular desenvoltura, y ha creado sus mayores maravillas: cuadritos pequeños de finos y delicados matices, de sentimiento tierno, de intimidad confidencial, trazados con exquisita elegancia y algunas veces—lástima que el abuso le hiciera degenerar en manera—con peregrino estilo. ¡Quién no recuerda que esos lindísimos juguetes titulados *El cortejo de la Irene*, *El tambor de granaderos*, *Pepe Gallardo*, *La Chavala*, *La venta de Don Quijote*, según se dice, la partitura preferida por Chapí, y sobre todo *La revoltosa*, verdadero primor y obra maestra de primer orden, que en tan alto grado de bondad, desaparecen todas las clasificaciones arbitrarias y no existe arte grande ó chico, sino verdadero ó falso! A nadie se le ocurrirá comparar una joya cincelada por *Benvenuto* con una estatua de *Miguel Angel*, y, sin embargo, para el ojo avizor y perito, ambas obras tienen idéntica importancia como realizaciones, en distinto tamaño y forma, pero igualmente acertadas, de la belleza eterna.

No perderá ciertamente su tiempo quien se dedique á estudiar la labor secundaria—en realidad la mejor—de Chapí. Tropezará de seguro con muchas páginas flojas, endebles, ramplonas y hasta malas, pero de cuando en cuando podrá hallar alguna verdadera perla, como aquella poética balada de *La leyenda del monje* ó aquel coro delicioso de *Las campanadas*. Sería interminable, y ya este estudio me parece largo en demasía, si hubiera de entretenerme en ir recogiendo todas las flores que el ingenio siempre alerta del maestro fué sembrando el azar, aquí y acullá, en innumerables obras, insignificantes muchas veces, casi siempre de escasa significación. Es un dolor ver tanto talento lastimosamente derrochado en empresas frívolas y sin importancia, y da lástima pensar lo que tan vigorosa y lozana fantasía hubiera podido dar de sí con solo refrenarse un poco y castigar su extraordinaria facundia.

El arte de Chapí, original y característico, ni se impone con fuerza ni arrebatan ni subyuga: seduce por la minuciosidad del detalle, por las delicadezas que lo realzan, por las primorosas pequeñeces del estilo. Las ideas del maestro ni son

profundas ni graciosas, no impresionan ni dan que pensar por el vigor expresivo del pensamiento musical, pero en cambio encantan por cierta gracia apacible y bizarra, no desprovista de refinamiento. Tanto en su técnica como en sus teorías estéticas, Chapí, sin ser retrógrado, era francamente conservador: no en balde fué discípulo de Arrieta, y por tratarse de éste, de Vaccai. Su destreza de mano resultaba extraordinaria, casi maravillosa; mas el exceso de producción, el apremio de creación continua habían hecho degenerar su estilo, tan elegante en un principio, en manera vulgar y adocenada. Su inspiración melódica, generalmente de cortos alientos, se desenvuelve prolíficamente, repitiendo un mismo motivo, ya en progresiones simétricas de tono á tono—la conocida fórmula mediceval llamada *Rosalía*, que tanto se ha censurado á Gounod—ó por saltos libres, procedimientos ambos muy socorridos, para evitar los recursos más complicados y difíciles de la imitación ó de las variaciones. No obstante esta triquiñuela artificiosa, la habilidad del maestro era tan grande, poseía tan admirablemente los recursos del ritmo, que en muchos casos, si bien no en todos, las ideas más triviales lograban perder entre sus manos gran parte de su vulgaridad, y sin llegar á hacerse simpáticas, resultar, por obra y gracia del artificio que las sostenía, verdaderamente aceptables.

Me parecería un elogio ridículo asegurar con tono doctoral que Chapí conocía perfectamente la doctrina y teoría de su arte.»

Dos nombres más queremos consignar de maestros ya fallecidos: el de Gaspar Espinosa, autor, entre otras composiciones, de la popular *Moraima*, y el del madrileño Casimiro Espino y Teisler, primer premio de violín (1864) y de composición (1869) del Conservatorio, discípulo de Arrieta y autor de la *Overtura en sol menor*, *Genio y Locura*, de la sinfonía *Flora*, de la música de varias aplaudidas piezas dramáticas y excelente director de la Sociedad de Conciertos.

No hemos de citar ya en adelante sino maestros que por fortuna viven todavía y prometen, por lo tanto, días de gloria á nuestro arte musical.

Brilla en lugar preeminente el salamanquino Tomás Bretón (1).

Iniciado desde los ocho años en los estudios musicales, vino á los quince á Madrid é ingresó en el Conservatorio, y al tiempo que asistía á la clase de



Tomás Bretón.

(1) Nació el 29 de Diciembre de 1850.

violín de don Juan Díez, tocaba ese instrumento en el teatro de Variedades.

Violinista fué en un café y luego en la orquesta de la Zarzuela. Ingresó más tarde en la Sociedad de Conciertos y pasó al fin al Circo de Parish, cuya orquesta dirigió durante diez años. En esta última época estudió composición. Tanto y tan rápidamente progresó, que en 1872 obtuvo con Chapi el primer premio en esa asignatura. Había antes compuesto por instinto. Se dedicó ahora de lleno á la composición y produjo gran número de obras de distintos géneros.

Nombrado director de la orquesta organizada por Ducazcal para dar conciertos en los jardines del Buen Retiro y terminada la temporada de sus conciertos, se constituyó la orquesta en Sociedad con el nombre de *Unión Artístico-Musical* y nombró á Bretón su director.

Subvencionado por el Estado y por el Rey Alfonso XII, pasó al extranjero, residiendo sucesivamente en Roma, Milán, Viena y París.

Compuso libro y música de un poema titulado *Apocalipsis* y de su ópera *Los amantes de Teruel*. Esta ópera fué estrenada con éxito inmenso en el Teatro Real de Madrid. Recorrió después los escenarios de Barcelona, Valladolid, Valencia, Priego y Viena.

Siguió á este triunfo el que alcanzó con una nueva ópera, titulada *Garín*, estrenada en el Liceo de Barcelona. Había dedicado Bretón su obra al Círculo del Liceo, que le regaló una caja de cigarros que contenía además 13,500 pesetas.

Compuso luego la música del sainete de Ricardo de la Vega, *La verbena de la Paloma*, que quedó de repertorio en la mayor parte de las compañías del género.

Su ópera española, *Dolores*, fué una ruidosa victoria más.

Excelente director de orquesta, compositor inspiradísimo, escritor elegante, Bretón ha llegado á las más altas posiciones á que un artista puede aspirar, ocupando la dirección del Conservatorio nacional de música.

Además de las obras citadas es autor, entre otras, de las óperas *Guzmán el Bueno*, *Raquel*, *Farinelli* y *Don Gil* (inéditas), y de las zarzuelas *Tic-tac*, *El clavel rojo*, *Covadonga*, *El campanero de Begoña*, *Los amores de un príncipe*, *Los dos caminos*, *Un viaje á Europa*, *Corona contra Corona*, *El domingo de Ramos*, *El guardia de Corps* y *Piel de oso*.

Sus obras para concierto son numerosas: *La Alhambra*, *Escenas andaluzas, suite*, *Los Galeotes*, etc.

Rafael Mitjana explica sucintamente la leyenda que sirvió de base á la ópera *Garín*.

«*Fray Juan Garín*, despreciando las vanidades y goces del mundo, se retiró á lo más abrupto de la sagrada montaña con objeto de hacer áspera y ruda penitencia. La ejemplaridad de su vida, su bondad para con todos, los sufrimientos que se imponía, hicieron crecer su fama de santidad, tanto, que el demonio, siempre al acecho, decidió someter á las más rudas pruebas al piadoso ermitaño. Para ello se apoderó del cuerpo de la hermosa *Witilda*, hija del conde de Barcelona *Wifredo el Velloso*, y exaltando violentamente los sentimientos de la joven, la re-

dujo á un gran estado de postración y miseria. Todos los exorcismos eran inútiles y los esfuerzos de la alta clerecía no daban el menor resultado; el espíritu maligno se resistía á abandonar aquel cuerpo juvenil. El noble conde, conociendo la fama de santidad de *Garín*, tomó la resolución de encomendarle á su hija, y al efecto la llevó á Montserrat; allí debía hacer penitencia y purificarse, en unión del asceta cenobita. Pero la primavera, el perfume de las flores, los arrullos de los pájaros, la juventud de ambos penitentes, hicieron que *Garín* se prendase de la belleza diabólica de *Witilda*, y un día, sin poder contenerse, en un arrebatado frenética pasión, después de cometer con la doncella el más vil de los atentados, la asesinó para ocultar su delito. Pero Dios salvó á *Witilda* de la muerte y la joven se ofreció á Él como holocausto, fundando con este motivo el monasterio de Montserrat. Mientras tanto *Garín*, arrepentido, marchó á Roma para confesar su crimen al soberano Pontífice y obtener la remisión de su espantosa culpa. El Papa le negó su perdón, imponiéndole, sin embargo, como penitencia que ya que se había dejado dominar por sus bestiales instintos, viviera en adelante como tal bestia. El contrito culpable se sometió al terrible fallo, y lo mismo que el rey *Nabucodonosor*, se redujo á hacer una vida miserable, hasta convertirse en una especie de salvaje y fiera alimaña. Como tal fué cazado cierto día por los monteros de *Wifredo el Velloso*, quien lo conservó en su palacio como á un monstruo raro y curioso, hasta que en la ocasión de celebrarse el bautismo de uno de los nietos del conde de Barcelona, el joven neófito, santificado por la gracia del primer sacramento, hubo de decir al extraño personaje: «Levántate, *Juan Garín*, que ya Dios te ha perdonado», con lo cual nuestro arrepentido pecador dió por terminada su terrible y afrentosa penitencia.»

Hace luego Mitjana la crítica del libreto, firmado por Ferreal, y patentiza lo poco acertada de la labor de tal literato, que desfigura en su obra la leyenda, haciéndola perder sus mayores encantos.

Entra luego en la crítica de la música.

«El maestro señor Bretón ha hecho sus pruebas. La reputación de hábil técnico y profundo conocedor de su arte, la tiene bien sentada, y la obra que nos ocupa revela la solidez de sus estudios. Su música, concebida con muy buena voluntad, quiere tender al modernismo, pero no siempre lo consigue, sin duda por resabios de una educación primitiva dirigida hacia muy diversas orientaciones. Las ideas melódicas, por ejemplo, son siempre puramente italianas, pero pretende armonizarlas con cierto rebuscamiento propio del arte alemán, y esto produce cierta vaguedad, que hace que las obras del maestro salmantino carezcan de verdadera personalidad. Nadie, sin embargo, puede negar en absoluta justicia el verdadero talento del autor de *Los amantes de Teruel*, partitura sobre la cual la concepción que nos ocupa tiene muchas ventajas.

Comienza con un *Preludio*, que pretende ser y se intitula *Leyenda*, en el cual se indican los principales motivos de la obra. En realidad, se trata de un hábil compendio de las situaciones dramáticas, escrito con gran acierto, pero sin ver-

daderas pretensiones sinfónicas. Al *Preludio* se une un coro de aldeanos que no deja de tener gracia y frescura. Advertiré desde luego que el señor Bretón ha adoptado la forma exterior, sólo la forma exterior del drama wagneriano, que no admite división entre las diversas escenas de un acto, es decir, que todo él constituye un conjunto completo y ordenado, pero en el fondo, la concepción general se amolda más que nada el estilo convencional y aparatoso de la gran ópera. En el comienzo del primer acto se suceden una serie de escenas, recitados y airosos, sin gran importancia, en forma que el interés sólo se despierta á la llegada de los mensajeros enviados á Barcelona, portadores de la respuesta del obispo. La escena está bien hecha, y en ella brilla un hermoso tema, entonado por el coro: *Di Montserrat sulla montagna santa*, que luego habremos de oír al final del segundo acto. Es una frase amplia, robusta, valiente y sonora, que si algún defecto tiene es estar armonizada con demasiado refinamiento, cuando la contextura franca y espontánea de la melodía pedía armonías más sencillas. La cuestión no es buscar complicaciones, sino dar á cada cosa lo que cada cosa requiere. *Teudo*, que durante todo el transcurso de la ópera no hace más que lo mismo, canta una especie de airoso invocando su venganza, exactamente igual á cuantos cantará después; la culpa de esto debe achacarse sobre todo al libro, que sólo introduce á este personaje en escena para que repita los mismos lugares comunes.

Lo que sigue es indudablemente lo mejor del acto y uno de los fragmentos más salientes de la partitura. El coro de las doncellas que acompañan á *Witilda* cogiendo flores á la luz de la luna, es realmente encantador. Rebosa de frescura y gracia juvenil. Así se escribe y así se siente. Tal fué el efecto que produjo, que hubo de repetirse entre aplausos unánimes. En la *balada* romántica que á continuación canta la hija del conde de Barcelona, interviene en la trama sinfónica un nuevo elemento que pretende desempeñar en toda la obra un papel muy importante: la canción popular. La tendencia es muy digna de elogio, pero en realidad produce, por causas muy largas de explicar, menor impresión que la que pudiera esperarse. En primer lugar, declararé que el maestro no me parece haber acertado en la elección de los temas populares, pues carecen de ese sabor de terruño que tanto carácter suele dar á las composiciones en que tales elementos intervienen. Quizá este defecto deba ser imputado al modo poco respetuoso con que han sido tratados, ya que me parece que el compositor no ha conservado en absoluto la primordial tonalidad de tales cantos.

En la *balada de Witilda* predomina el tema de la canción popular catalana, titulada *La cattiva*, que á decir verdad tiene escaso sabor, me parece, de antigüedad dudosa, ó por lo menos muy influida por la música erudita. Si así no fuera, se trata indudablemente de una verdadera adulteración. El trozo, sin embargo, es bonito, y la oportuna transición del modo menor al mayor produce excelente efecto. Los acompañamientos son variados é interesantes y la orquesta está tra-

tada con habilidad. Esta canción de *La cattiva* caracterizará durante toda la obra á la protagonista y vendrá á ser como su *leit-motiv* ó motivo conductor, que el señor Bretón, aunque presume de no ser wagneriano, en la partitura que nos ocupa usa y abusa de los temas fundamentales, lo mismo que lo haría cualquiera de los más aferrados discípulos de la escuela de Bayreuth, de modo que el tema de la invocación á la Naturaleza con que comienza el segundo acto, será el motivo de *Garín* el ermitaño, y la frase del anatema el de la *vendetta terribile* del insoportable *Teudo*.

Termina el primer acto con un dúo de soprano y contralto, la joven condesa y el paje *Aldo*. Una parte de galán ardiente y enamorado, desempeñado por una mujer no convencerá nunca en el teatro.

La frase más importante del dúo del señor Bretón es una de cierto sabor mozartiano, escrita á cuatro tiempos y dicha por *Witilda*. El andantino que sigue: *Nascean due fiori uniti*, no carece de poesía, lo mismo que la respuesta de *Aldo*, *T'amo*, muy bien acompañada por los arpeggios descendentes de las arpas. Tras una repetición del delicioso corito de muchachas antes citado, concluye el acto y el dúo con una vulgarísima *stretta* á la italiana, formidable y ramplona polca-mazurca de pésimo gusto. El autor fué llamado dos ó tres veces á escena.

El segundo acto se inicia con una situación admirable para la música: el amanecer, el despertar de la Naturaleza, el canto de las aves, la salida triunfante del sol, toda la poesía de la mañana. Este cuadro, como fondo de la *plegaria* recitada por el piadoso solitario y del himno de alabanzas que tan admirable espectáculo le hace entonar en honor del Supremo Hacedor. He aquí una espléndida ocasión para escribir una concepción grandiosa, inspirada, severa y grandilocuente; pero para ello hubiera sido preciso ó tener la pluma de *San Francisco de Asís* ó los pinceles de los primitivos italianos. Era necesario que aquel fragmento fuera de un misticismo profundo, de una gran suavidad y de una ferviente exaltación. Por desgracia estas cualidades no se hallan en el patrimonio del músico salmantino, que ha escrito una página bien pensada y no mal escrita, en la que hace alarde de grandes conocimientos técnicos, y particularmente de habilísimo contrapuntista. Durante ciento y pico de compases juega en torno de un grave pedal un *do* con una facilidad pasmosa, si bien á leguas se conoce que todo aquel inmenso artificio es más bien hijo del estudio que de la inspiración. Donde hacían falta las expansiones vehementes de un corazón sentimental, nos hallamos con las frías lucubraciones de un cerebro calculador. Sobre el pedal fundamental se alza una salmodia imitada del canto gregoriano y entonada por *Garín*; en torno de estos dos elementos se envuelven, enlazan y desarrollan una porción de contrapuntos incidentales de mejor ó peor gusto, pero entretenidos de estudiar y analizar.

Sigue una escena tan incolora é insustancial como todas aquellas en que interviene el inaguantable *tradittore*, que pretende en vano tener cierta entonación dramática. La llegada del conde de Barcelona, acompañado por numeroso y bri-

llante séquito, es de un gran efectismo. Trompetas en escena, clarines en la orquesta, gran aparato de sonoridad, en forma que más bien parece aquéllo la entrada triunfal de cualquier héroe que *ritorna vincitor*, que la simple visita de magnate á un pobre ermitaño. Lo que no me explico es la razón por la que los tenores del coro sostienen una especie de pedal á loca *chiusa*, durante larga serie de compases; hablando con franqueza, no me explico ni la utilidad ni la oportunidad de semejante murmullo armónico, á no ser que el maestro haya querido expresar el rugir del viento, cosa en verdad poco verosímil, dada la serena y apacible mañana que acaba de describir. La entrada de los frailes y niños, entonando á canto llano el *Laudate Dominum*, resulta grandiosa, sobre todo cuando se une al coro general que saluda á *Garín*. Da fin el acto con una larga escena concertada, constituida por dos frases principales: un aparte del cenobita y otro de *Witilda*. La del primero es una melodía ascendente por medios tonos, procedimiento habitual en el señor Bretón, que se complace en emplear la melodía cromática; esta frase poco original recuerda mucho la salmodia angélica del prólogo de *Mefistófele*. La que dice la hija de *Wifredo el Velloso*, de ritmo más vivo, tiene un acompañamiento sincopado, interesante. Ambas se unen para formar el concertante, al que sirve de peroración amplia y solemne la repetición del motivo del primer acto *Di Montserrat sulla montagna santa*, que aquí produce una gran impresión. Todo se resuelve en una repetición de la salmodia cantada por *Garín* al comenzar el acto, tema del que se abusa hasta engendrar la monotonía.

Una romanza (¡á estas alturas!) de *Aldo*, un dúo y una larguísima tempestad llenan la tercera jornada, donde se desarrollan las situaciones culminantes del poema. El primero de estos tres trozos, sin carecer de distinción, resulta indiferente en absoluto y completamente fuera de lugar. ¿Qué hará el joven paje en las abruptas cumbres de la mística montaña cuando el tiempo amenaza tormenta? El dúo cantado por *Garín* y su pupila es el trozo más importante de la partitura, y en él se encuentra un andante dicho por *Witilda*, verdaderamente lindo é inspirado. La nota poética del carácter tierno y sentimental de la virgen inocente está tratada con arte y delicadeza. En cambio, la frase del ermitaño enamorado carece de brío y de nervio. Aquéllo no es el grito de lúbrica pasión no satisfecha que puede brotar del pecho del verdadero energúmeno que hemos de ver momentos después arrebatado y frenético, incapaz de reprimir sus deseos exaltados. *Garín* canta en tenor de ópera, fanteche siempre grotesco, y no como un hombre por cuyas venas circula sangre ardiente y juvenil. En cuanto dice falta pasión, entusiasmo, frenesí, todo lo que precisamente exigía el movimiento pasional. En medio de esta situación se inicia la tempestad furiosa, hórrida y llena de espanto, como si pretendiera advertir su falta al culpable cenobita. La situación aquí sería hermosa si no viniera á destruir todo el efecto una intempestiva salida del decididamente molesto *Teudo* con su inevitable *vendetta* á costas, sin que nada explique, justifique ó motive su inoportuna intervención. Cuando se ha retirado lo mismo que vino, *porque sí*, reaparece *Witilda* perseguida por *Garín*. Las cata-

ratas del cielo se han desbordado, los relámpagos se suceden sin tregua, muge el trueno y el viento silba entre los altos peñascales. Por último, cae el rayo, y la doncella, aterrada, se arroja en brazos del ermitaño. Este gesto inconsciente inflama y exalta los lúbricos deseos de *Garín*, que en el paroxismo de la pasión arrastra á su víctima á una cueva vecina. Mientras el horrible delito es consumado, la tempestad se desencadena con violencia. A poco vemos salir á *Garín*, que en un raptó de locura precipita á *Witilda* en uno de aquellos despeñaderos, y tras una nueva aparición de *Teudo*, tan inútil como todas las anteriores, cae el telón. No hay que negar que este acto tiene fuerza dramática y revela un temperamento vigoroso. Produjo gran efecto y resultó un triunfo, tanto para el compositor como para el pirotécnico.

De muy distinto color es la postrer jornada. Comienza con una explosión de alegría. El coro de aldeanos, congregados para la inauguración del monasterio, es muy animado y tiene mucho color. En esta escena vuelve el maestro á entretener en la trama sinfónica algunas canciones populares catalanas, como las denominadas *Lo nostramo*, *Lo cant dels aucells* y *La filla del marcant*, esta última verdaderamente muy linda. Aunque las tres melodías están tratadas con la mayor inocencia y candidez, el coro produce buen efecto, lo mismo que los dos bailables que siguen: *Ampurdanesa* y *Sardana*. Ambos tienen cierto color convencional, sin que á la segunda le falte su característica llamada de *flariol*, pero en mi entender son vulgares y de muy escaso valor. Desde aquí hasta su terminación la obra decae mucho. El *Himno á Montserrat* y la marcha religiosa carecen de toda grandeza, y en cuanto al último trío, hay que reconocer que ciertas situaciones tienen tales precedentes, que son punto menos que inabordables.

En conclusión, un éxito merecido, y en mi entender justificado, pues se trata de una obra interesante que, si bien tiene muchos y graves defectos, no deja de poseer por otra parte ciertas condiciones dignas de estimación.

Al tortosino Felipe Pedrell dedica el propio Mitjana sendos capítulos.

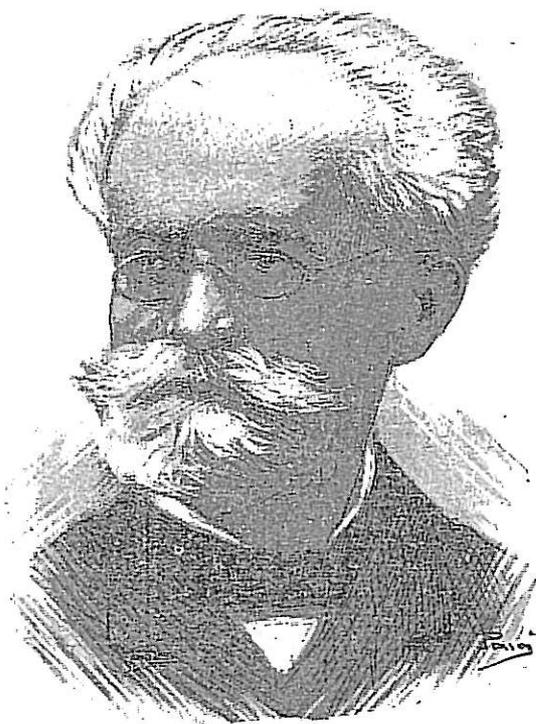
Se trata indudablemente de un gran músico, autor de las óperas *L'ultimo Abenzerraggio* y *Los Pirineos*, estrenadas con gran éxito en el teatro Liceo de Barcelona en 1874 y 1902 respectivamente.

Bastarán á dar idea de la importancia de la trilogía *Los Pirineos*, de Pedrell, estas palabras de Mitjana:

En España, quizá antes que en ningún otro país, se había comprendido la necesidad de esta evolución del arte musical hacia los cantos del pueblo, sin que nadie se atreviera á realizarla. Al finalizar la décimoctava centuria, el sabio jesuita Antonio Eximeno, á quien el entusiasmo de sus contemporáneos llamara el *Newton de la música*, formuló en su obra portentosa el siguiente axioma: «Sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico.» Pero las sabias doctrinas de este glorioso iniciador, así como las sustentadas por pen-

sadores tan eminentes como sus compañeros los padres Arteaga, Juan Andrés y Javier Llampillas, no fueron aprovechadas, al menos entre nosotros. Pero afortunadamente la buena semilla fué recogida en lenguas y extrañas tierras, y el mismo Wagner utilizó aquellas doctrinas para fundamentar su hermosa teoría del drama lírico.

Con extraordinaria clarividencia, el maestro Felipe Pedrell comprendió todo esto, vislumbrando el partido que podía sacarse de nuestros cantos populares, y siguiendo el derrotero señalado por los grandes maestros españoles del pasado. Dedicado al estudio de nuestro *folk-lore* y tras haber analizado á conciencia la producción inmejorable de los músicos de las escuelas de Sevilla, Toledo, Valencia y Cataluña, lleno su espíritu de amor hacia la patria, eligió el hermoso



Felipe Pedrell.

poema de Víctor Balaguer *Los Pirineos*, y en 1891, después de haber cimentado con toda solidez las bases de su grandiosa concepción, en el corto espacio de tres meses llevó á feliz término esa admirable partitura últimamente representada, y que artistas y escritores como Cui en Rusia, Moskowsky y el doctor Krebs en Alemania, De Casembroot y Van der Straeten en Bélgica, Tebaldini y Bossi en Italia, Herwey en Inglaterra, y Béllaigne, Lalo, Soubrés y de Curzón en Francia, señalan como el arquetipo de la nueva música española.»

Moskowsky dijo en el *Berliner Tageblatt*, estudiando la trilogía de Pedrell:

«Estos esfuerzos se han de tomar muy en serio. Según las pruebas que tengo á la vista, trazan los primeros surcos en un suelo que por largo tiempo ha permanecido sin cultivar, y que contiene en su seno innume-

rables gérmenes que prometen un gran florecimiento. Al frente de esta escuela figura Felipe Pedrell, artista cuyas obras darán mucho que hablar al mundo musical contemporáneo. Atendiendo á sus iniciativas en pro del arte de su patria, y considerando que lucha con fervor y actividad, yo le llamaría el *Wagner español*.»

Y el repetido Mitjana ha añadido que «los cantos populares, la polifonía vocal, la melopea mozárabe, los fabordones, la salmodia, es decir, todo lo que constituye la esencia musical de nuestra patria y sus manifestaciones artísticas, han sido utilizadas por el ilustre maestro para crear su robusto y grandioso drama lírico *Los Pirineos*, piedra fundamental de la nueva escuela musical española».

De otra obra de Pedrell nos habla el crítico, cuyas son las anteriores palabras: de *La Celestina ó tragicomedia musical de Calixto y Melibea*.

«Esta necesidad de unir en íntimo consorcio la palabra á la melodía, ha preocupado hondamente al maestro Pedrell, llevándole, tras largas y serias reflexiones, á decidirse á poner en música el texto original de Fernando de Rojas. Es decir, que no ha vacilado en tratar musicalmente aquella prosa, en verdad incomparable, sin poner reparo en las dificultades que ofrecía la realización de semejante propósito. Acostumbrados á las exigencias de la cuadratura, los compositores suelen verse muy apurados para respetar el original que les suministra el poeta, y en la mayoría de los casos, faltos de sentido crítico, alteran los conceptos y repiten con gran inoportunidad las palabras.

Desde este punto de vista, la obra de Pedrell es admirable. El maestro ha escrito música *eminente literaria*, valga la frase, por responder con toda exactitud á mi pensamiento, y este escrupuloso respeto de la concepción primitiva se nota aun más al estudiar la eficacia con que están reproducidos los diversos personajes que en la acción intervienen. Calixto y Melibea, Pleberio, Celestina, las coymas Areusa y Elicia, los criados Sempronio y Permeno, la doncella Lucrecia, el paje Tristán, todos, en fin, tienen vida y carácter propio. Con gran habilidad el compositor ha logrado trazar lo que pudiéramos llamar contorno psicológico del individuo, en forma y manera que cada uno se expresa en el lenguaje que por su naturaleza debe hablar. Obra pasmosa en su conjunto, la partitura de *La Celestina* asombra estudiada en detalle, pues tras un análisis minucioso se obtiene el convencimiento de que todo, absolutamente todo, tiene igual importancia é idéntico valor.

Sin rehuir la teoría y el sistema de los *leit-motivos* ó temas conductores, el gran maestro ha discurrido, para dar unidad á la trama sinfónica de su partitura, un procedimiento novísimo que creo ha de llamar poderosamente la atención á los que de música se ocupan. Fundamentándose en el sistema del color de los tonos y modos, claro está que partiendo de la amplia base de las modalidades antiguas, tan numerosas como variadas, Pedrell procede por medio de la transformación de los acordes. Es decir, que introduce en la armonía establecida un elemento nuevo que altere la modalidad sin destruir al tono primitivo, con lo que obtiene que un mismo acorde, sin perder su idiosincrasia, por decirlo así, cambie de carácter expresivo y de color cuantas veces es necesario. Con el acorde de novena, hábilmente modificado, logra el maestro efectos extraordinarios, que sorprenden por su sencillez y pasan por su novedad. La cuestión era encontrarlos, y es evidente que para intentar semejante renovación de la armonía hacía falta, no sólo dominar en absoluto nuestro sistema musical con sus dos modos — mayor y menor, — sino conocer también á fondo los antiguos sistemas musicales con sus infinitas gammas y modalidades.

Quien conozca, siquiera sea superficialmente, los rudimentos de la armonía, comprenderá sin esfuerzo toda la importancia del nuevo procedimiento que viene á resolver el importante problema de decir de un mismo modo cosas distintas,

permitiendo al maestro Pedrell convertir todo lo que le sirvió para expresar los goces amorosos en elementos propios para expresar el dolor y la muerte, con lo que viene en cierto modo á cristalizar en forma altamente artística la eterna verdad encerrada en el maravilloso poema de Fernando de Rojas.

Porque la partitura de *La Celestina*, siendo de un modernismo absoluto, no se asemeja en nada á la forma del drama lírico wagneriano, pues es, ante todo y sobre todo, meridional y latina, tanto en la parte trágica como en la parte cómica, sorprendiendo aun más bajo este segundo aspecto, puesto que en la nueva

obra parece revivir de nuevo el espíritu que informó las grandes creaciones del arte bufo italiano, de los Pergolesse, Paisiello y Cimarosa.»

Se haría este capítulo interminable si no nos limitásemos ya á casi la simple cita de otros y otros muchos maestros y músicos españoles de justa fama que aún ha de acrecerse con nuevas y estimables producciones.

Sea el primero de esta rápida enumeración el valenciano Salvador Giner, menos conocido en España de lo que debiera serlo.

Es Giner autor de muchas obras musicales de carácter religioso, como misas, trisagios, etc. Son notables sus composiciones de carácter descriptivo como *Hasta la moma es chopá*, donde se describen los múltiples incidentes que ocasiona un chaparrón durante el desfile por las calles de Valencia de la

procesión del Corpus. También es notable *Nit d'albaes*, composición que describe la serenata típica que los huertanos acostumbra á dar á sus prometidas durante las primeras horas de la madrugada. No menos notable es el poema *El festín de Baltasar*.

En Valencia estrenáronse varias zarzuelas de Giner, entre ellas *Los Mendigos* y *Les barraques*. Y óperas tan hermosas como *Sagunto* y *El Fantasma*.

Ha compuesto infinitas obras musicales para banda y orquesta.

El pueblo valenciano ha glorificado ya en pleno siglo XX al ilustre maestro, que hoy trabaja con el entusiasmo de siempre en la casa que habita en Valencia, situada en la calle que lleva su nombre.

El madrileño Enrique Fernández Arbós (1), discípulo de don Jesús Monasterio



Salvador Giner.

(1) Nacido el 24 de Diciembre de 1863.

rio, obtuvo á los doce años de edad el primer premio de violín, y á los trece el de armonía. Pasó luego á Bruselas, en cuyo Conservatorio ingresó y obtuvo á poco más de cumplir los quince años el premio de *excelencia y capacidad*, concesión en raros casos concedida.

Con Joachim pasó los años en Berlín, desde donde regresó á España. Dirigió aquí un notable sexteto y dió numerosos y brillantes conciertos en Madrid y provincias.

En Portugal, con el pianista Alejandro Rey y el violoncelista Agustín Rubio organizó una serie de conciertos.

Fué luego á París y de allí á Berlín otra vez, donde Joachim le presentó al gran público berlinés.

Recorrió Bélgica, Holanda y Francia, fué profesor del Conservatorio de Hamburgo, y en la primavera de 1888 se presentó por primera vez al público madrileño. Pero antes, en el mismo año, había dado en Inglaterra y Escocia cuarenta y dos conciertos en ocho semanas.

Es Arbós autor de varias piezas que le acreditan de autor inspirado, entre las cuales figuran en primer término un bolero, una habanera y unas seguidillas que alcanzaron gran aceptación en Berlín, donde las dió á conocer Joachim.

Y ya que se ha venido á los puntos de la pluma el nombre de otro virtuoso del violín que agregar á los ya citados, sería injusto que no dedicásemos un recuerdo á otro virtuoso de la guitarra, ese instrumento genuinamente español que las manos más delicadas pulsaron un tiempo y hoy redimido á la modesta categoría de acompañante de las coplas del pueblo. Aludimos á Miguel Llobet.

Entre los tañedores de guitarra en nuestro siglo, figuraron en primera línea algunos músicos de que ya nos hemos ocupado, como Sors. Sors y Aguado compartieron los aplausos de los públicos.

Mitjana recuerda otros nombres de tocadores de guitarra: Francisco Tostado, discípulo predilecto del padre Basilio; el ciego valenciano Jaime Ramonet; Francisco Trinidad Huerta; José Ciebra, que logró ver representada en el teatro italiano de París, el 4 de Junio de 1853, su ópera *La Maravilla*; Jaime Bosch, cuyo talento recordaba el de Sors; los dos Cano, padre é hijo; don José de Naya, maestro de capilla en Valladolid, genio atrevido que añadió á la guitarra la octava cuerda; el gaditano Benedit, el gallego Vicente Franco, don Miguel Carnicer, hermano del famoso compositor, y tantos otros que han mantenido viva tan castiza tradición artística, hasta llegar á nuestros ilustres contemporáneos don Julián Arcas, don Francisco Viñas, don Juan Pargas, y aun más recientemente don Francisco Tárrega y su notable discípulo Miguel Llobet, legítimo continuador de tan glorioso pasado.

«Miguel Llobet, agrega Mitjana, es hoy una verdadera gloria artística española. Es posible que él mismo no tenga plena conciencia de su mérito, pero esto no importa: los inteligentes y los verdaderos músicos saben apreciarlo en lo que vale. Si aún no es conocido en todas partes, debe achacarse á su excesiva modes-

tía, pero estoy seguro de que el día que quiera recogerá, lo mismo en Berlín que en Londres, lo mismo en París que en Nueva York, los aplausos y los laureles que que en todas partes conquistaba Fernando Sors.

La guitarra española, en manos de artista tan perito como Llobet, produce efectos maravillosos. De sonoridad dulce y melodiosa, su timbre altamente simpático se presta á expresar todos los matices del sentimiento. Ríe y llora, canta y suspira, y sobre todo gime de sin igual manera. Se diría que entre sus paredes habita un gentil duendecillo, que la pulsación del tañedor despierta, obligándole, gracias á mágico conjuro, á contarnos historias misteriosas y maravillosas fantasías, que transportan al auditorio á otro mundo más noble y elevado, haciéndole olvidar las miserias y pequeñeces de la vida. Porque el sonido de la guitarra de tal modo tocada es altamente sugestivo y emocionante.

Miguel Llobet es muy joven, y al dominio de tan difícil instrumento une una sólida educación musical que le permite obrar con conocimiento de causa, como un músico consumado. Ejecuta con verdadera maestría composiciones del género clásico, de esas que constituyen la mejor y más preciada riqueza de tan importante rama de la literatura musical. Las creaciones de Roberto de Viseo, de Sors, de Aguado, hallan en él un excelente intérprete, que las siente y comprende á las mil maravillas, logrando hacerlas admirar al público de todos los matices, con quien logra compenetrarse hasta dominarle en absoluto.

Volvamos, después de esta digresión dedicada á los virtuosos, á los compositores dramáticos.

Viene desde luego á nuestra memoria el nombre de dos compositores: los Taboadas, padre é hijo.

Rafael Taboada y Montilla, nacido en el Puerto de Santa María (1), es compositor y maestro de canto, autor de 24 preceptos para el estudio del arte de cantar y 12 frases melódicas, dedicadas al perfeccionamiento de ese mismo arte.

Entre sus muchas obras teatrales sobresalen la ópera española *La Fragata* y la italiana *Licetta*, estrenada en el teatro del Príncipe en 1860.

Tiene, además, escritas y estrenadas en Madrid cerca de setenta obras entre operetas y zarzuelas (2).

(1) El 23 de Junio de 1839.

(2) He aquí los títulos: La ópera española (ópera cómica española).—*Operetas*: Un cuento de Bocaccio, El diablo en el molino, Satanás en la abadía, y Nanón.—*Zarzuelas en 3 actos*: El Empecinado, Santa Cecilia, y De Salamanca á Madrid.—*En 2 actos*: Los diablos del día, El fantasma de la aldea, Teoría y práctica, Las dos llaves, Espiridión en Vulcano, El Traviato, Olla de grillos, y Pinafor.—*En 1 acto*: Casa editorial, Un gatito de Madrid, Un pretexto, Las cábalas de Basilio, El canapé, Los amigos de Benito, Pedro el marino, La hija de la sierra, Al perro flaco, Armonías conyugales, Manos blancas, Un hombre metódico, El mundo por dentro, El maestro Fugatto, Por cambiar de domicilio, Celos, veneno y suegra, Sonó la flauta, Perdigón en Hamburgo, El país de las musas, El señor Mascati, Angeles y serafines, De vuelta de Argel, Un patrón para alcalde, Cante hondo, Tres al saco, La *sotería* de Susana, Sin conocerse, La del tren, El Mascoto, Los botijos, El tío vivo, El pañuelo de Manila, Fortuna de Dios hijo, La hija del cochero, Los bohemios, Isabel y Marsilla, Perico el de los palotes, Quedarse in albis, La barrica de oro, Santo inmortal, El martes de carnaval, Trabajar con fruto, Tula, Servicio de guarnición, La viuda de González, Las tres Auroras, La meseta de los lobos, El señor Gallina, Enredos y compromisos, Imprenta y litografía, El entreacto, Casa de baños, El Polizonte.

Es autor de la *Loa á Calderón de la Barca*, estrenada en el teatro de Apolo, y de ininidad de obras para piano y canto y piano.

Joaquín Taboada Steger, hijo de Rafael. Es madrileño, nacido en 19 de Septiembre de 1869.

Fué discípulo de piano de Isaac Albéniz, y de composición de Rafael Taboada y de Arrieta. Dió notables conciertos de piano y es compositor y maestro de canto.

Entre sus obras figuran dos óperas, una opereta y diversas zarzuelas. Es, además, autor de una colección de zarzuelitas infantiles y de 12 cantos religiosos, dedicados también á la infancia. Son innumerables las piezas que para piano y canto y piano tiene escritas y publicadas. Le ha hecho popular, entre otras, la para piano titulada *Caramelos de los Alpes*.

Las óperas *Raquel* y *Margaridó*, estrenadas con gran éxito en Madrid y Barcelona respectivamente, han merecido grandes elogios de la crítica.

Fué Taboada Steger premiado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es socio de mérito de la Sociedad de Autores, de Francia (1).

Del compositor catalán Enrique Morera, autor de varias óperas y zarzuelas, nos limitaremos á reproducir algunas de las frases con que Mitjana nos da á conocer la obra *Emporium*.

Después de afirmar que la obra del poeta Marquina y el músico Morera constituye un verdadero acierto, tanto por el fondo como por la forma, dice:

« En lo que á su parte corresponde, el poeta ha logrado escribir un poema sencillo, de acción clara é interesante, con personajes bien definidos y que encubre, bajo un símbolo perfectamente perceptible, una verdad profunda y eterna. Con singular habilidad ha sabido renovar el viejo mito de la lucha entre el Norte y el Mediodía, de su atracción recíproca y de su separación constante. Algo de aquello que Heine expresó de modo tan magistral al cantar con tanta intensidad

lirica los amores del pino por la palmera. En el drama de *Emporium*, el conflicto se entabla dentro del alma de un jefe vándalo arrancado á la vida libre y errante que sus tribus hacían en los sombríos bosques de la Germania y reducido á dulce esclavitud en la floreciente colonia greco-romana, establecida á orillas del Medite-



Enrique Morera.

(1) Títulos de algunas de las obras de Taboada Steger: El niño ciego (opereta). *Zarzuelas*: El lego del Parral, Las Chirigotas, El pozo del diablo, Don Quijote, El nuevo siglo, La Condesa está durmiendo, El pregonero de Miosa, Los Mamelucos, Solo para solteras.

rráneo. Su espíritu fiero y salvaje se temple poco á poco ante las gracias y refinamientos de aquella civilización y de aquella Naturaleza, y el pobre bárbaro, despertado á una vida mejor, no sabe romper abiertamente con los suyos, incapaces de apreciar el sacrificio que les hace, y se encuentra sin fuerzas para conquistar el ideal entrevisto, que se alza triunfante y glorioso.

Semejante conflicto no puede ser más poético, y resulta excelente bajo todos conceptos para la música. A más de los caracteres dominantes, pone frente á frente la fuerza y la gracia, la rudeza y la distinción, la materia y el espíritu, llegando á concretarse la lucha en la situación final, que admirablemente sentida y expresada por el compositor, habrá de producir una impresión extraordinaria, dejando en el ánimo de quien sepa comprenderla una emoción de inefable y serena belleza.

Desde luego, la música del señor Morera se distingue por su brío y valentía. El joven maestro, rico en ideas, las derrocha con sin igual desinterés; pero no como necio dilapidador que desconoce el valor de lo que derrocha, sino como hombre caudaloso que hace alardé de su poderío, dando á cada cosa el mérito que tiene. Como artista hecho y derecho que conoce á fondo la técnica de su arte, escribe con corrección y elegancia, y su estilo nervioso, sobrio, severo y castigado, sorprende tanto por la claridad como por la sencillez, y naturalmente, aquella música, construída casi siempre sobre armonías perfectas — que el autor ha rehuido los socorridos acordes de séptima disminuída, tan favorables para encubrir la falta de conocimientos — resulta sana, robusta y vigorosa.

A más de estas cualidades, muy dignas de estimación y aprecio, se encuentra en la partitura de *Emporium* cierto esplendor juvenil que encanta y seduce. Viene á ser en su conjunto una valiente profesión de fe en la vida y en el ideal, lanzada con sin igual gallardía en medio de nuestro arte decadente, enfermizo y degenerado.»

No podemos resistir á la tentación de reproducir casi íntegra la crítica que á Mitjana ha merecido la labor artística del insigne músico catalán Antonio Nicolau.

Da ella como no podríamos darla nosotros, profanos en música, idea exacta de lo que es y lo que vale Nicolau.

«El poema sinfónico, dice, esa manifestación romántica derivada de la clásica cantata, ha encontrado en Nicolau un ferviente admirador que, apasionado de este estilo altamente poético, no ha vacilado en dedicarse á él con fe y entusiasmo. Sus concepciones *El triunfo de Venus* y *Hénora* lo demuestran de un modo palpable, al par que prueban que su autor es un músico poeta extraordinario. Aplicando al arte de los sonidos las clasificaciones de los géneros literarios, podría decirse que Nicolau es un *lírico* de la música.

Obra de poeta y soñador, la música de este artista brilla por la delicadeza en la expresión y el sentimiento dulce y penetrante. Casi siempre se encuentra dulcemente velada por una tierna é indefinida melancolía, especie de nostalgia de un ideal perseguido y nunca alcanzado, recuerdo vago de un modo mejor entre-

visto en un arrebatado de loca fantasía. Con cualidades tan poco comunes, acompañadas de un conocimiento profundo de la técnica musical y de un manejo de la orquesta extraordinario, poco pueden extrañar los triunfos alcanzados por el maestro, en cuya vida hace época gloriosísima la ejecución en París del poema *El triunfo de Venus* en el año de 1882. Inspirado en un asunto altamente poético y favorable á sus extraordinarias dotes de colorista, pudo hacer gala de su talento en las tres partes de que consta la hermosa composición. Nada más poético que el comienzo de la obra. Un prelude suave y tenue, lleno de misterio y vaguedad, apercibe nuestro espíritu á escenas de alta trascendencia. Algo se prepara. Ignoramos lo que ha de ser, pero lo presentimos. Estamos en Grecia, á orillas de aquel mar Jónico, que es el mar de la poesía, y la calma de los elementos es grande. Todo reposa dulcemente mecido por el susurro de la brisa. De pronto las ligeras y juguetonas olas se estremecen con voluptuosidad, y del fondo de las aguas surge la diosa Cíterea, la Cipriota, la hermosa Afrodita. Radiante de eterna juventud, avanza en su concha marina. Las olas la mecen suavemente y el vientecillo suave hace flotar su esplendente cabellera. La Naturaleza estática la contempla arrobada, y los monstruos marinos salen de sus cavernas para admirarla; mientras que los amores, cortejo y séquito gentil de la gentil diosa, la acompañan acariciándola con sus cantos. En aquel coro de los amores está retratado el gran artista. Aquella melodía, que es una caricia, tenue, ligera, juguetona, que sonríe al par que seduce, es digna, en una palabra, de ser cantada por aquellos alados genios que tan admirablemente pintara el poeta pintor de Urbino en los inimitables y portentosos frescos de la Farnesina. Una página como ésta acredita á un maestro, y ésta no es la única que hay que admirar en el hermoso poema sinfónico. Todo el comienzo de la tercera parte, *El Olimpo*, es de una grandeza y de una serenidad sobrehumanas, y puede compararse á aquellos Eliseos Campos que Gluck describiera de modo tan sorprendente en su maravilloso *Orfeo*. La crítica francesa no pudo menos de tributar grandes elogios al joven maestro, animándole á que siguiera el camino emprendido.



Antonio Nicolau.

Aún mejor, aún de un sentimiento más intenso y penetrante, aún de un arte más elevado y sutil, es el poema sinfónico *Hénora*. Todavía más en connivencia con su modo de sentir, Nicolau ha hecho de este argumento una especie de idilio

místico, que causaría las delicias de cualquier auditorio de artistas. De un carácter íntimo, extraordinario, de una seriedad rayana en la austeridad, sin la menor exageración, las más hermosas cualidades de esta obra son la sinceridad y la sobriedad. Parece mentira que con tanta sencillez se obtengan tan sorprendentes efectos. El asunto es una leyenda medioeval, de un misticismo casi erótico, muy análogo al de ciertas comedias de la célebre monja Hroswitta. Se trata de los amores de Hénora, la hija del rey de Bretaña, con el santo ermitaño Eflamme, y los afectos que se agitan en lucha encarnizada son el amor divino y el amor humano. Con poquísimos personajes episódicos, sin más que algún que otro coro, uno de pescadores, escrito con refinamiento de gran armonista en la primera parte, y otro de voces místicas y carácter religioso al final, toda la acción se desenvuelve entre los dos protagonistas y en el fondo de sus almas. En los países del Norte, Hénora gozaría de gran fama y de envidiable renombre; entre nosotros nunca será apreciada en su justo valor. Como meridionales, necesitamos que se exterioricen los sentimientos, y cierta crudeza de expresión es conveniente á nuestro modo de ser, mientras que la concentración interna de los afectos y las nebulosidades y medias tintas son incompatibles con nuestro carácter franco y espontáneo. De gran arte y de gran elevación de ideas, lo único que pudiera reprocharse á esta composición (lo que más la avalora á mi entender) es precisamente ese carácter íntimo y concentrado, que hace que si no es del gusto de la mayoría vulgar, será siempre muy del agrado de los artistas verdaderos, que encontrarán en ella una partitura en verdad excepcional. Nicolau ha escrito una obra eminentemente personal, y su personalidad es buena.

No es únicamente en las etéreas regiones de la lírica donde se complace la noble musa del maestro: también suele abordar el terreno dramático, y las composiciones que en este género más inferior ha producido están llenas de cierta idealidad que le imprimen un sello particular. Este suave perfume, que da á su música ligera una distinción nada común, es la manifestación del recuerdo de las espirituales regiones en que se complace su espíritu. Prueba de esto es *El rapto*, deliciosa y chispeante ópera cómica, estrenada en Madrid en 1887. Sorprendió y sedujo á un tiempo, y de haber tenido un buen libro, su popularidad hubiera sido inmensa. ¡Cuántas obras de notable mérito han sido arrastradas por las deficiencias del libreto y las inexperiencias de los autores dramáticos cuando escriben para la música, desconociendo en absoluto las exigencias más rudimentarias del drama lírico! No ha sido *El rapto* la primera, y ciertamente no será la última. A pesar de todo, la música escrita para este poema es encantadora, y presagiaba muy felizmente de lo que debiera y pudiera ser nuestra comedia musical. Con media docena de obras de este valor, nuestra ópera cómica estaba creada, y de las cenizas de la vieja, decrepita y antipática zarzuela, hubiera nacido un arte lleno de lozanía, frescura y vigor. Nicolau, como otros escogidos, se presentó en la palestra con inusitado brío, y el autor de *Hénora* demostró plenamente todo lo que podía hacerse en pro de tan buenos ideales.

Variada y rica es la producción musical de este notable músico. Cuéntase en ella con la ópera *Constanza*, una de sus primeras producciones, ejecutada en el Liceo de Barcelona; la escena dramática *La Tempestad*, que fué cantada en el mismo teatro por el célebre Tamagno; varias melodías para piano y canto muy sentidas é inspiradas, y el hermoso poema sinfónico *Spe*, que fué escrito para la inauguración de la Exposición de Boston.»

Nicolau ha dirigido durante muchos años la Sociedad de Conciertos de Barcelona. Ha sido el primero que ha introducido en España *La condenación de Fausto*, de Berbiz. Es autor de la popularísima y delicada composición *La mort del escolá*.

Quedan aún muchos nombres por citar y es llegada la hora de recordarnos á nosotros mismos la promesa hecha más arriba.

De entre todos los apuntes, cartas, notas, biografías, etc., que á la vista tenemos, entresacamos una carta del maestro Manuel Nieto, escrita á un su amigo que en nuestro nombre pidió al compositor noticias de su vida y producción musical. Es tan ingenua, tan modesta esa epístola, que debe substituir las líneas que pudiéramos dedicar á Nieto. Ella le retrata como hombre bondadoso y sensible. La excelente labor de Nieto es popular entre nuestros contemporáneos, y bastarán á recordarla los títulos de algunas de las obras citadas en la carta.

«Respecto á mis datos biográficos, dice Nieto, me limitaré á decir que nací en Reus el 27 de Octubre de 1844, que á los ocho años entré como músico contratado (libre por razón de la edad) en el regimiento de Africa núm. 7 (hoy Sicilia) tocando el flautín, con cuyo diminuto y desagradable instrumento di un concierto en el teatro de Olot, que causó un gran entusiasmo al pueblo y, sobre todo, á la oficialidad de mi regimiento, el año 54, unos cuatro meses después de habernos pronunciado. (Ya llevaba yo dos años de servicio). He conservado hasta hace poco el frac azul con botones dorados que estrené dicha noche.

Estuve 10 años en aquel regimiento, 5 de flautín y 5 de clarinete, haciendo, por este orden, las siguientes guarniciones: Gerona, Puigcerdá, Olot, Barcelona, Valencia, Granada, Sevilla, Cádiz, Córdoba y Badajoz, donde tomé la absoluta á los diez y ocho años, y me quedé tocando el piano en un café.

Hago constar mi profundo agradecimiento á nuestro músico mayor, don José López (uno de los discípulos predilectos de Eslava), y al cual le debo los pocos conocimientos de armonía y composición, con los cuales he tratado de conquistar el aplauso del público, que, aunque pocas veces lo he conseguido, acaso sean muchas más de las que lo haya merecido.

De mi repertorio, que consta de 150 zarzuelas entre grandes y chicas, de la que más recuerdos conservo es de mi primera, estrenada en Córdoba el año 1860, á raíz de *La toma de Tetuán*, cuyo título era el de la obra, y que, como *apropósito*, la pobrecita no tenía más que *tres actos*. Inútil es decir que la banda militar que en la obra se imponía fué la de mi regimiento.

He dirigido la orquesta en algunos teatros de provincia y de Madrid (8 años en el de la Zarzuela).

De mis 150 obras todavía me he encontrado, en la cuenta del último trimestre, los siguientes títulos: *Gorro frigio*, *Tela de araña*, *Baturros*, *Certamen nacional*, *Gaitero*, *La Maja*, *Cuadros Disolventes*, *Tesoro de la bruja*, y unas cuantas más que no tengo presente.

Ni se me ocurre más, ni más merece mi modesta historia artística».

Completan el cuadro de músicos del siglo XIX y albores del XX maestros tan distinguidos como el santanderino Apolinar Brull; el gaditano Jerónimo Jiménez; los navarros Joaquín Larregla y Arturo Lapuerta; el barcelonés Amadeo Vives; el bilbaíno Cleto Zabala; el valenciano Vicente Lleó, Angel Rubio, Rafael Calleja, Ricardo Villa, Conrado del Campo, Vicente Arregui, Teodoro San José, Jacinto Ruiz Manzanares, etc., etc., todos autores de obras de mérito reconocido.



Enrique Granados.

Y aún quedan entre nuestras notas extensas biografías de Emilio Serrano y Ruiz, vitoriano, nacido el 16 de Marzo de 1850, primer premio en el Conservatorio de Madrid de piano, armonía y composición, autor de las preciosas piezas musicales *La primera balada*, *La campana de la Vela*, *La danza de la Sultana* y *Una copla de la jota* y del drama lírico *Mitridates* y las óperas *Doña Juana la loca*, estrenada en el Teatro Real de Madrid (2 de Marzo de 1890), *Irene de Otranto* y otras; de Vicente Zurrón, bilbilitano, nacido el 71, primer premio en el Conservatorio de piano, armonía y composición, autor de música dramática y de cámara, premiado, tras reñido concurso, por la *Sociedad filarmónica madrileña*, por su cuarteto para piano y cuerda (18 de Febrero de 1903); y del barcelonés Enrique Granados, á quien prepara su país justo homenaje

de admiración, autor de una magnífica colección de *Goyescas*, interpretación musical de las majas que inmortalizó el pincel del gran pintor aragonés, é intérprete feliz y continuador afortunado de *Azulejos*, de Albéniz.

Es posible que hayamos aún olvidado algún nombre en este índice de músicos españoles del siglo XIX.

Lo sentiríamos, porque no ha sido otro nuestro propósito que señalar las fuentes del estudio de la música en España durante el período que abarca esta obra, y no puede ser á este fin desdeñable autor alguno, por modesta que haya sido su labor.