

DISCANTES Y
CONTRAPUNTOS



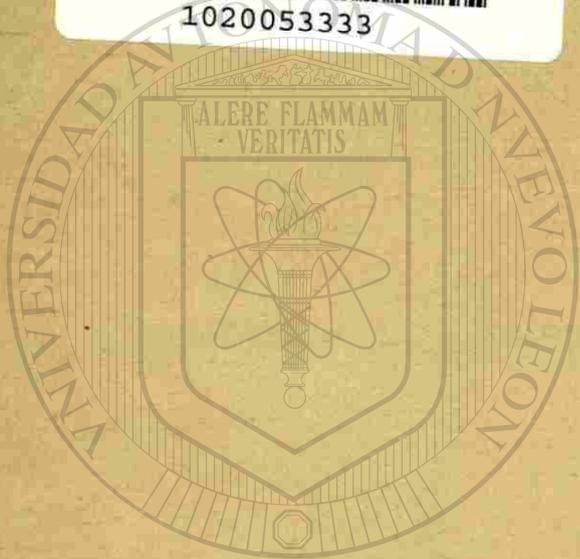
CONCE

ML60

M6



MIRELES Y ESTRADA,



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



Felicita Lozaya Monterrey 1-15-1975



BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya
PROFESORA DE CANTO.

DISCANTES Y CONTRAPUNTOS

De venta en la
"Librería General"
Morelos 105 y 107 -- Tel. 789.
Monterrey, N. L.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

28440

~~28330~~

072

4d

40

LISTA DE ALGUNOS ESCRITOS DEL AUTOR

- Sobre Juan de la Encina* (Músico y poeta.)—Agotado.
El buque fantasma. Drama lírico en tres actos; poema y música de R. Wagner. Estudio crítico.—0'50 pesetas.
La música contemporánea en España y Felipe Pedrell. Estudio crítico.—1'00 pesetas.
Viaje de la Embajada española a la corte del Sultán de Marruecos. Publicado en la revista *La España Moderna* (años 1900-1901).
Ensayos de crítica musical. (Primera serie.)—2'50 pesetas.
Los Pirineos. Trilogía lírica en tres jornadas y un prólogo; poema de Victor Balaguer; música de Felipe Pedrell.—1'00 pesetas.

EN FRANCÉS

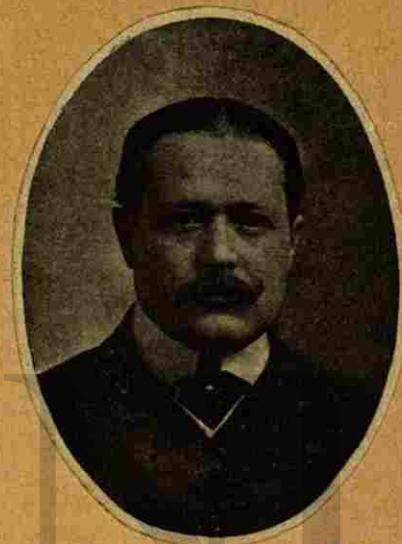
L'orientalisme musical et la musique arabe. Conférence lue à la Société «Concordia» (pour les Etudes Internationales), de Stockholm, le 12 Octobre 1905.—(Sous presse.)

En prensa

La buena Guarda. Misterio lírico en un prólogo y siete episodios, poema tejido con versos y escenas de Lope de Vega, Zorrilla y Verlaine, precedido de una «Comunicación a mis amigos».

En preparación.

- Ensayos de crítica musical*. (Segunda serie.)
Los maestros cantores de Nuremberg. Comedia lírica en tres actos; poema y música de R. Wagner. Estudio crítico.
El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa. Estudio crítico.
La Celestina. Tragicomedia lírica de Calixto y Melibea, adaptada en cuatro actos, con música de F. Pedrell. Estudio crítico.



DONADO POR

BIBLIOTECA PARTICULAR

Doña Felicitas Lavayra
(PROFESORA DE CANTO)

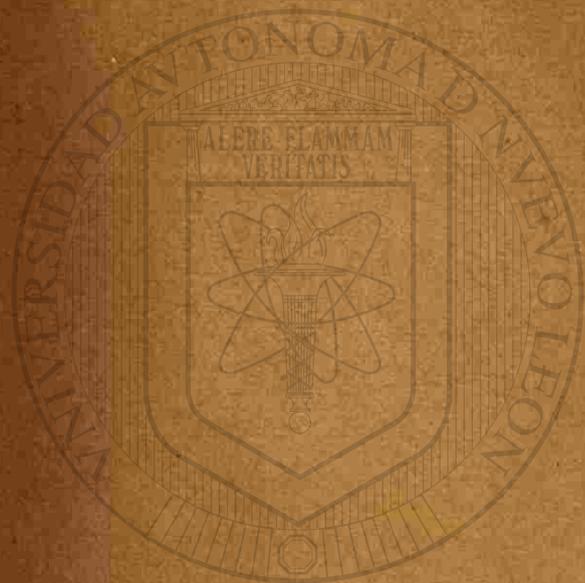
78072
Núm. Clas. 78072
Núm. Autor M684d
Núm. Añ. 28440
Procedencia -
Precio _____
Fecha _____
Clasificó 24
Catalogó _____

RAFAEL MITJANA

Discantes y Contrapuntos

ESTUDIOS MUSICALES

(CRÍTICA É HISTORIA)



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Cada 1625 MONTERREY, MEXICO

F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES

Calle del Palomar, 10.—VALENCIA

SUCURSALES: { Salas, 4.—MADRID
 { Carmen, 3, 1.º—BARCELONA

28440



ACERVO GENERAL

122896

4304A.
Imp. de la Casa Editorial F. Sempere y Comp.*—VALENCIA

DISCANTES Y CONTRAPUNTOS

PREFACIO

Ruégote que recibas, ¡oh, pío lector!, el presente libro con benevolencia. En él hallarás una serie de trabajos sobre puntos más ó menos conexionados con la historia de la música, que si, como supongo, eres aficionado al divino arte y acerca de él te gusta discurrir, espero podrán ser de tu agrado. He intitulado la colección con el nombre de DISCANTES Y CONTRAPUNTOS, porque, en efecto, mis lucubraciones sólo vienen á ser contrapuntos y discantes sobre temas conocidos, puesto que lo único nuevo que podrás encontrar en ellas, son los temas contrapuestos de mis juicios y los contra-motivos de mis comentarios.

Los presentes artículos, escritos en distintas ocasiones y con diversas causas, son de muy varia índole. Entre ellos los hay biográficos, y los hay críticos é históricos. El más importante por su extensión, el trabajo Don Juan en la música, no es más que un simple estudio preparatorio de otra obra de mayor aliento, que aprecio en alto grado, en la que cifro muchas ilusiones, y que pronto, si Dios me

ayuda, será pasto de las fieras. Y aunque no lo digo por ti, lector amable, precisa reconocer que los naturalistas debieron equivocarse al no clasificar á los hombres entre los animales carniceros, olvidando su natural instinto y propensión nativa á morder y destrozár sin piedad alguna todo lo que no comprende. Entre nosotros se tiene á la música como cosa de escaso valor, casi se la considera del mismo modo que los demás goces sensuales, que no falta quien aprecie lo mismo comer una fruta sazónada, oler un perfume ó escuchar música agradable. Para la mayoría, la principal misión del arte de los sonidos, consiste en facilitar la buena digestión de los burgueses adinerados y en acompañar la insubstantial charla de elegantes damas y apuestos sportman, que no ven más allá del traje del modisto parisién, las cuatro patas de un caballo de carrera ó las cuatro ruedas de un pestilente automóvil. Y sin embargo, la música es el más sublime de los lenguajes existentes, el que mejor habla á las almas y el que con más eficacia despierta los afectos. Verdad que para comprenderlo hace falta pensar un poco, y es este un trabajo—si bien propio y natural de seres racionales—que muy pocos son capaces de realizar. Triste y doloroso es echar de comer á las fieras, oficio propio de belluasir; y la única esperanza que se puede acariciar, es el alcanzar el goce que proporciona la certeza de haber trabajado en pro de la belleza y la verdad. Para un solo ser inteligente, valdría la pena de escribir, y aunque éstos sean escasos, no faltan descendientes legítimos del robador del fuego.

Entre los trabajos reunidos en este haz y manojó, los hay para todos los gustos, tanto para los partidarios del antiguo arte italiano, como para los que no creen más que en el modernismo, dos parti-

dos igualmente tuerfos, pues que pretenden mirar la belleza con un solo ojo, sin tener en cuenta que si es única en el fondo, es infinita en sus variedades y manifestaciones. No hay que despreciar lo viejo por ser viejo, ni que asustarse de lo nuevo porque sea nuevo. El toque está en tomar lo bueno dondequiera se halle, y lo mismo puede encontrarse entre las producciones del pasado que en las del porvenir, que, por fortuna, nunca faltan artistas clarividentes é iluminados, capaces de reflejar lo que es eterno é inalterable.

Es posible que alguno juzgue que el trabajo sobre la leyenda de Parsifal, no debiera figurar en este libro. No obstante, se relaciona con el admirable misterio del gran reformador alemán, y aclara sus orígenes poéticos, generadores del drama musical, pues para Wagner, música y poesía, eran una misma cosa, manifestada en dos formas distintas.

Aquí termino, dándote las gracias anticipadas por la molestia que te tomas en leerme. ¡Quizás no pierdas el tiempo! Yo te aseguro que mucho he aprendido mientras escribía las siguientes páginas, y mira si soy generoso y desinteresado, que quiero que á poca costa sepas tanto como yo.

RAFAEL MITJANA

Stockholmo, 1905.

A D. Marcelino Menéndez y Pelayo



DON JUAN

EN LA MÚSICA

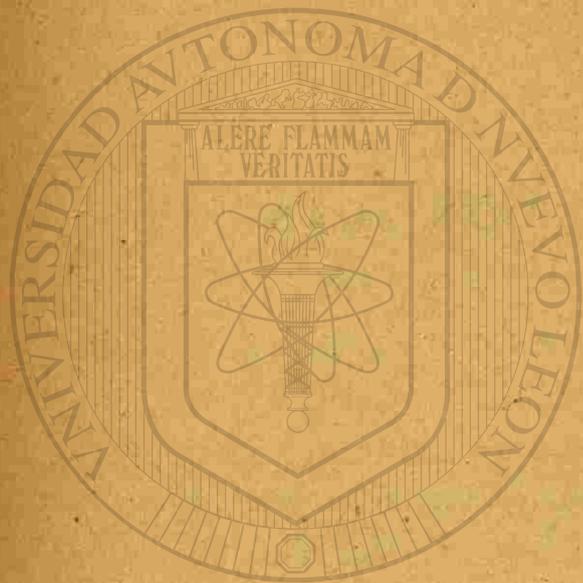
(Estudio crítico-histórico)

Don Juan durante los siglos XVII y XVIII.—La ópera de Gazzaniga.—Mozart y Vicente Martín.—Un baile, *Don Juan* desconocido.—Los *Don Juan* del siglo XIX.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Apto. 1625 MONTERREY, MEXICO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

I

Don Juan durante los siglos XVII y XVIII

De cuantos argumentos pueden imaginarse á propósito para ser puestos en música, dudo que se encuentre ninguno mejor para ser tratado en lo noble forma del drama lírico, que la trágica historia del *Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Bien decía aquel ilustre crítico que fué el Padre Arteaga, que semejante asunto era «el más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones». En efecto, todas las situaciones de la leyenda de *Don Juan Tenorio*, son dramáticas en extremo y eminentemente musicales, y no es de extrañar si tal argumento, en el que la rapidez de la acción y el continuo variar de los efectos, hace que se sucedan en vertiginosa carrera escenas de amor y de odio, idilios y desastres, imprecaciones y venganzas, sin que falte lo fantástico, lo maravilloso, lo inexplicable, que oprime el corazón del espectador, ha tentado á numerosos compositores que han pretendido tratar musicalmente tan extraordinarias aventuras. Puede decirse que el poema de *Don Juan*, así como el de *Fausto*, figuran entre los preferidos, sirvien-

do de tema á una larga serie de obras de mayor ó menor valor, pero casi siempre interesantes por más de un concepto.

Muchas de las creaciones musicales inspiradas por la leyenda del *Doctor Fausto*, son conocidas por todo el mundo, y, á decir verdad, entre tanta obra apreciable, puede asegurarse que no existe una interpretación definitiva del carácter del protagonista. No ocurre lo mismo con el personaje de *Don Juan*, que halló en Mozart un comentador musical incomparable y extraordinario, cuya creación portentosa no podrá nunca ser superada, por constituir la misma perfección. Así lo comprendió Goethe, cuando el 10 de Diciembre de 1797, en respuesta á Schiller, que le había expresado ciertas ideas acerca de la ópera en general, esperando que de ella, como ocurrió con el coro antiguo, pudiera nacer una forma dramática más noble, manifestaba que «semejantes esperanzas se encuentran plenamente realizadas en *Don Juan*, mas por desgracia, dicha ópera es un fenómeno único, y desde la muerte de Mozart no hay posibilidad de esperar algo que se le asemeje.»

Es, pues, justo, que tan admirable concepción, que ocupa lugar preeminente en la historia del arte, haya hecho olvidar cuantas obras se inspiraron en el mismo asunto, y que, con posterioridad á ella, resultase empresa ridícula y temeraria sólo el pretender imitarla. El *Don Juan* de Mozart, ha sido estudiado por infinitos críticos y comentadores, con minucioso detenimiento. No ha muchos años, Carlos Gounod le dedicaba un entero volumen, en el que analiza, puede decirse, que compás por compás, la magistral partitura, fuente en la que deben beber cuantos quieran conocer el secreto verdadero del drama musical. No ha ocurri-

do lo mismo con las otras creaciones—no despreciables por cierto—inspiradas en el mismo asunto, estudiadas por muy pocos y desconocidas por la generalidad. A pasarles revista, en forma sumaria, que el examinarlas detenidamente pudiera llevarme muy lejos, se encamina el presente trabajo, que juzgo capaz de interesar no sólo á los músicos, sino á los literatos y á cuantos curiosos precupe la historia del desenvolvimiento de la leyenda de *Don Juan*, en la literatura y en el arte.

Dejando á un lado cuanto concierne á los orígenes y antecedentes del drama famoso de Tirso de Molina, y á las innumerables encarnaciones del tipo del *Burlador* en todas las literaturas europeas, voy á ocuparme única y exclusivamente de sus relaciones con el arte de los sonidos, tema hasta ahora tratado en forma superficial y de pasada por cuantos han estudiado la colección del característico personaje en el mundo de las artes. Quienes deseen conocer estos y otros particulares concernientes al asunto, encontrarán, seguramente, en los trabajos de Pi y Margall, Revilla, Marqués de Valmar, Cotarelo, Blanco de los Ríos, De Simone Bronwer y Arturo Farinelli, entre los escritores españoles é italianos, sin contar otros varios debidos á franceses (Viardot, Latow, Laverdant), alemanes (Scheible, Eugel, Helbig), ingleses, suecos, rusos y holandeses, materia amplia y suficiente para saciar su curiosidad.

Como es sabido, la ópera nació y se desarrolló principalmente en Italia, y sin duda por esta causa, en aquella nación hallamos las primeras reproducciones musicales de la historia de *Don Juan*. Durante el siglo XVII, el argumento del *Convidado de piedra*, fué uno de los preferidos por la *Comedia dell' arte*. Se representaba en todas

partes y ponerla en escena constituía un buen negocio para las empresas. La música debía intervenir en aquellas reproducciones, y así parece desprenderse de las noticias que han llegado hasta nosotros de cierta representación efectuada en Febrero de 1669, en Roma, ante la Reina Cristina de Suecia. Ademollo nos cuenta que «Su Majestad alabó bastante la música, las transformaciones escénicas y los bailables, pero parece que se aburrió un tanto por la longitud del espectáculo.» Tal escrito es contrario á la opinión de Farinelli, que pretende que la primera ópera de *Don Juan* fué la de Le Tellier representada en París en 1713. Mi parecer es opuesto al del sabio catedrático de Inspruck. Creo que la fábula del *Convidado de piedra* fué puesta en música, en Italia, repetidas veces, durante el siglo XVII y los primeros años del siguiente. Descartando el drama, hasta ahora desconocido, de Onofrio Giliberto di Solofria, mencionado por Allacci (*Drammaturgia*, Roma 1666), Goldoni y Moratín, existen dos versiones italianas del mismo asunto, impresas repetidas veces, y debidas, al palermitano Andrés Perucci, que usaba también el pseudónimo de Enrico Preudarca, y al florentino, Jacinto Andrés Cicognini.

De ambas obras, conozco varias ediciones.

CONVITATO DI PIETRA, *opera trágica (in prosa)*, in Napoli per Francesco Mollo, 1672 e 1689;—(in —12) ad istanza di Francesco Massari.—Di Andrea Perucci di Palermo.

CONVITATO DI PIETRA, *ridotto á miglior forma ed abbellitto, e riformato sotto il nome di Enrico Preudarca*.—In Napoli per Gio. Francesco Pace. 1690 (in—12).

CONVITATO DI PIETRA, *opera esemplare (en pro-*

sa).—In Venezia—(sin pie de imprenta, ni fecha— in 12).—Del Dottor Giacinto Andrea Cicognini, florentino.

CONVITATO DI PIETRA, *opera esemplare (en prosa)*.—In Venezia per il Zamboni, 1691 (in 12).—Del Dottor Giacinto Andrea Cicognini, florentino.

IL CONVITATO DI PIETRA, *opera trágica, ridotta á miglior forma et abbellita dal Dottor Enrico Preudarca, dedicata al molto illustre signore Don Mario Mengani della citta di Yaci Reale. In Napoli, et spese di Tomasso Aicardo, MDCCVI (in 12)*.

IL CONVITATO DI PIETRA, *opera reggia et esemplare di Cicognini*.—In Bologna. Per Gioseff Longhi (in 12) sin fecha.

Del examen de dichas obras resulta que las dos debían ejecutarse con gran intervención de la música, pues aunque ambas están escritas en prosa, se encuentran en ellas frecuentes estrofas líricas destinadas indudablemente á ser cantadas. En la edición de Bolonia de la *opera reggia et esemplare* de Cicognini, hay muchos fragmentos líricos. La escena final de *Don Juan* en el infierno, está toda versificada y rimada. El drama en cuestión debió ser muy popular, ya que se representó en la ciudad antes nombrada, con éxito extraordinario, por los años 1709, 1746 y 1749, con música de un maestro ó de varios maestros, hasta ahora desconocidos. Sabemos por las *Memorie storiche di Bologna antica* (Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Bolonia) redactadas por un tal Ghiselli, que en 1709, la *opera reggia et esemplare* se representó en el *Teatro della Sala*; en el *Giornale* (Manuscrito de la misma biblioteca) escrito por Barilli, cronista de la ciudad, se consigna que *Il convitato di pietra* de Cicognini, se ejecutó en el *teatro Formigliari* el 11 de Septiembre

de 1746, asistiendo á la representación la Duquesa de Módena; y en el mismo documento se dice, que en Diciembre de 1749, la dicha obra se representaba en el *Teatro della Sala*, pero en ninguna de las mencionadas fuentes históricas, se encuentra dato alguno concerniente al autor ó autores de la música, que un examen del libreto, hace parecer necesaria para la representación.

No hay tampoco noticia de los artistas que compusieron la partitura de la obra de Enrico Preudarca y aquí no me cabe duda alguna de que la música intervenía, para subrayar ciertas situaciones del drama. He tenido ocasión de examinar un ejemplar de la *ópera trágica* de Andrea Perucci, de la edición impresa en Nápoles, á costa de Tomás Aicardo. La dedicatoria está fechada á 3 de Julio de 1706. En el teatro se encuentran infinitas estrofas dialogadas, *ritornellos* y *canzonette* (sic). Entre ellas citaré una especie de terceto de carácter francamente bufo.

PEMPENELLA. Su zompammo
Su cantamo
Ca Copinto no m' accochia.
Bella cochia.
Lustra, é bella,
Viva Polecenella é Pempenella.

POLECEANELLA. Che allegrezza,
Che dolcezza,
Stringe amore chisto lazzo.
Ca da gusto songo pazzo,
Ch' aggio mmano sta cacciobella.
Viva Polecenella é Pempenella.

DOTTORE. Voi cantar,
Voi balar,
Non piú libri, ne piú tiest,
Non piú codiz ó diziest,
Queta vita l' é piú bella
E viva Polecenella é Pempenella.

Este terceto, escrito en el dialecto popular, tiene el corte de otros muchos que pueden encontrarse con gran facilidad en las infinitas óperas bufas de la escuela napolitana, que entonces se hallaba en pleno florecimiento. Dos de los personajes, Pempenella y el Doctor, dicen claramente que van á cantar, y en numerosos pasajes del texto, se indica con precisión el punto donde comienza el canto, con la acotación estampada; *Si canta ó Musica*. Don Juan, en el tercer acto, tiene su *brindisi in musica*, y la escena de la estatua resulta de verdadera importancia musical. Véase el texto que transcribo:

STATUA. Don Giovanni.
DON GIO. ¿Che chiedi?
STATUA. ¿Vúoi musica?
DON GIO. Sì.
STATUA. Che si canti.

(*Si canta*).

O dé campi di Stige
Mostro il piú crudo é fiero
Che non cangi pensiero
¿Che puoi bramar di piú?
Cibatti
Saziatti
Godi su, su.

Sin duda, la última estrofa debía ser cantada dentro de la escena por un coro, escrito en la forma del madrigal, que aún seguía practicándose. Pudiera citar diversas estrofas como las anteriores, hasta llegar á la escena final, toda escrita en verso. Confirma la presunción de que semejantes pasajes debieron ser cantados, no sólo la indicación *Si canta ó Musica* antes mencionada, sino su misma abundancia. Los versos—los cantables—diéramos decir—interrumpen la prosa unas veinte

veces en el primer acto, otras veinte veces en el segundo, con la acotación *si canta* y otras tantas en el tercero, previo el corriente aviso *Musica ó Si canta*. Como puede verse, se trataba de una partitura importante por su extensión, y más considerable, de seguro, que la compuesta por Le Tellier para la ópera cómica ó *vaudeville*, *Le festin de pierre*, que hizo representar en el teatro de la Foire Saint Germain de Paris, en 1713, con excelente éxito, según se afirma en las *Memories sur les spectacles de la Foire*.

Durante los últimos años del siglo XVII, se representó en Inglaterra una adaptación de la leyenda de *Don Juan*, hecha por Tomás Shadwell, imitador de Don Juan, y sucesor de Dryden en el cargo de poeta laureado. Para dicha obra, el gran Enrique Puscell, el más glorioso representante de la escuela musical inglesa, escribió una partitura, compuesta de arias, canciones y coros, destinados á hacer más tolerable al público inglés la tragedia *The libertine*. La música de Puscell debe ser en extremo interesante si nos atenemos á la canción *Nymphs and Sdepherds* y al coro *Inthese Delightful Fragrant Groves*, únicos fragmentos publicados del manuscrito íntegro, que se conserva inédito todavía en la rica biblioteca del *British Museum*, de Londres.

Y vengamos á la ópera cómica en tres actos de Le Tellier, ya mencionada, que se representó en Paris en 1713. Aunque no fué nunca impresa, por documentos de la época—las *Memorias* antes citadas—conocemos el argumento de esta obra. La acción es casi nula. En el primer acto, Don Juan seduce á una pastora y rapta á una recién casada. Las travesuras de Arlequin, criado del protagonista, llevan todo el segundo acto, al fin

del cual, caído en desgracia de su señor, el pobre escudero, logra difícilmente salvar su vida. La intervención de la estatua del Comendador, las dos invitaciones, y el castigo final del libertino, en el infierno, consumido por las llamas, suceden con arreglo á los argumentos de las comedias francesas ó italianas sobre este asunto, que por entonces existían. La obra de Le Tellier no tuvo nunca gran importancia y pronto desapareció, con la muerte de los espectáculos de la *Foire*, género que dió nacimiento á la ópera cómica francesa.

Según Farinelli, la primera ópera italiana sobre *Don Juan*, es aquella titulada *La pravità castigata*, que se representó en Brünn en 1734. En su opinión, el texto y la música deben ser obra de un tal Angelo Mingotti, que aquel mismo año había inaugurado con la compañía de ópera italiana que dirigía y con sus propias obras musicales, el nuevo teatro de dicha ciudad. A. Rille, que ha examinado el poema impreso, dice que las escenas son deslabazadas y de pésima factura. La acción se desenvuelve sin interés alguno. El Comendador aparece y desaparece entre nubes, y un terrible terremoto terminaba la obra, abriendo la sima en que los demonios precipitan al réprobo.

Desde su aparición en el mundo del arte, la leyenda del *Convidado de piedra*, fué acogida por los teatros de marionetas alemanes, con singular favor. En estas representaciones, que debieron ser numerosísimas, dada la cantidad de datos conocidos, la pantomima tomaba parte preponderante, lo que sin duda debió sugerir la extraña idea, de tratar el trágico argumento en forma de baile dramático. Por entonces, todos los asuntos eran buenos para ser bailados, y aunque nos parezca extraño, es lo cierto que *Don Juan* y el Co-

mendador, danzaron más de una vez la tremenda escena del convite. El primer baile de que tengo noticias, compuesto sobre tal leyenda, es el titulado *Le gran festin de Pierre*, pantomima y baile representada en 1746 en el teatro de la *Foire Saint Laurent*, de París, por la compañía que dirigía el actor Colin Restier, hijo. No he podido averiguar quien fuera el autor de la música de esta composición, ni ningún otro particular concerniente á tal espectáculo.

Ateniéndonos al orden cronológico, la obra que nos corresponde estudiar ahora, es una de las más interesantes que figuran en la larga serie, siquiera que no sea más que por la ilustre personalidad de su autor, el insigne caballero Gluck. En cierto curioso libro de un tal Goudard: *Remarques sur le musique italienne et sur le danse* (París 1775), se dice que para el baile *Don Juan oder des Steinerne Gastmahl*, representado en Viena hacia 1761 ó 1761, el caballero Gluck: *á composée una musique admirable*. Puede creerse sin vacilación semejante juicio, pensando que se trataba del futuro autor de *Orfeo*, *Ifigenia* y *Armida*, y teniendo en cuenta la fuerza dramática del argumento, y el extraordinario genio, más bien dramático que musical, del glorioso compositor. ¡Lástima que Gluck no hubiese compuesto una ópera de *Don Juan*, sobre un poema digno del asunto, en vez de haberse visto obligado á poner en música una trama tan primitiva como inocente, digna cuando más de servir de tema á cualquiera de las fantochadas pantomímicas á la moda en los teatros de marionetas alemanas, y á las que antes he hecho referencia.

La verdad es, que el libreto del baile de Gluck, carece de todo interés. En él se suprimen episo-

dios tan característicos como la invitación á la estatua, y personajes tan esenciales como el amante de Doña Ana. Para que nada falte, el difunto Comendador, no es el padre, sino un tío de la protagonista, peregrina invención del autor del libreto, que nos presenta á Doña Ana locamente enamorada del Burlador, y dispuesta en todo momento, aún después de la muerte del pariente, á bailar con su bien amado un paso á dos. Ni pastoras, ni damas, ni aldeanas turban estos amoríos. Nada de Tisbea, de Zerlina ó de Doña Elvira. Cuando menos se piensa, aparece la estatua del Comendador, que interrumpe el banquete celebrado por Doña Ana y Don Juan, anuncia á éste su fin próximo y le exhorta al arrepentimiento. Viendo su sermón perdido, entrega al Burlador á las furias que le arrastran al infierno. Allí termina el espectáculo. Los demonios se apoderan de Don Juan, lo encadenan, lo arrojan al fuego y lo tuestan á la vista del espectador, como edificante moraleja final. La obra de Gluck obtuvo un éxito extraordinario. De Viena, donde se estrenó en el *Königl. Hoftheater*, pasó á París, y en 1765, á Roma, ejecutándose después con gran aplauso en Turín, en Nápoles y en Milán. Es opinión de algunos musicógrafos, entre ellos el doctor B. Marx (*Gluck und die Oper*), que Gluck utilizó varios fragmentos de dicha obra, entre ellos el trozo de introducción, en sus partituras de *Ifigenia en Aulis* y de *Armida*. El hecho puede ser cierto, aunque no ha sido comprobado, ya que la partitura de este interesantísimo *Don Juan*, no ha podido ser reconstituida todavía.

Pocos años después, en 1769, se representó otro baile alemán, *Don Juan oder der steinerne Gaok*, muy semejante al de Gluck, en el comienzo

y la conclusión, aunque la acción sea bastante más complicada. Fué representado por la compañía Achermann, en Viena, y según todas las probabilidades, parece ser obra de F. L. Schröder, según presume su diligente biógrafo B. Litzmann. Este nuevo Don Juan, vuelve á ser el héroe de la primitiva leyenda, audaz, desalmado, que no vacila de quitar de en medio cuantos obstáculos se oponen al logro de sus deseos. Don Felipe, amante de Doña Ana; Don Pedro, que defiende el honor de su hija, una aldeana que se resiste á ceder á sus caprichos, son víctimas del Burlador. La estatua vengadora llega á buen momento para cortar la serie de sus crímenes, y el malvado Don Juan es arrastrado á los infiernos, donde los diablos se encargan de hacerle purgar sus muchos delitos. El baile de Schröder, que es casi seguro, nunca salió de Austria y Alemania, tuvo escasa vida.

Muy pocos datos se poseen acerca de la farsa musical, en un acto *Don Juan odër das Klägliche Ende verstorkten Atheisten*, obra de Justino Knecht, compositor obscuro, discípulo de Jomelli y de Haydn, que, según su biógrafo E. Kanffmann, se representó en Viena el 28 de Diciembre de 1772, y murió, probablemente, aquella misma noche.

Diez años antes que se representara en Praga la inmortal creación de Mozart, la capital del reino de Bohemia vió estrenar en su teatro italiano una ópera de Vincenzo Righini, cantante y compositor contratado en la compañía de Bustelli, sobre texto de Filistri, titulada *Il convitato di pietra ossia Il Dissolutto*. El libreto de esta obra, cantada en 1777, viene á ser una extraña amalgama de varios de los dramas ya conocidos y de las farsas de las marionetas alemanas. Mezcla del géne-

ro bufo con el género serio, parece hallarse influido por *Il Dissolutto* de Goldoni, al menos en la figura de Doña Isabel, joven traicionada por Don Juan, que queriendo vengar su honor y castigar al culpable, desafiando peligros y fatigas de todas clases, persigue tenazmente á su cruel seductor, disfrazada de hombre. Lo más original de la fábula urdida por Filistri, es el hecho de que la estatua ha sido erigida al Comendador, antes de su muerte, por ciertos servicios importantes, que el libretista no nos dice. Don Juan lo mata en desafío, y entonces aparece convertido en hombre de piedra, para castigar al Burlador y conducirlo á los infiernos, conforme á la leyenda y á las reglas de la *Comedia dell' arte*. Arlequin imita á su amo, á quien sirve en compañía de Tiburcio, enamorando á la hostelera Carolina. Las escenas bufas suelen degenerar en obscenas, cuando no son triviales. Nada puedo decir respecto á la música de Righini, compositor de segundo orden, cuyas obras fueron prontamente olvidadas.

Tampoco sé nada acerca de la partitura de otro *Convitato di pietra, dramma giocoso* en dos actos; libro de autor anónimo, puesto en música por Giuseppe Callegari y representado en el teatro San Cassiano de Venecia, durante el carnaval de 1777. Según el libreto impreso en dicha fecha por G. B. Casali, la ópera se representó con el siguiente reparto:

<i>Domenico Madrigali</i> , primo buffo mezzo carattere.	} DON GIOVANNI
<i>Geltrude Flavis</i> , prima buffa.	
<i>Virginio Bondichi</i> , primo buffo caricato.	} PALLARINO

} DONNA ISABELLA
} ROSALBA
} DONNA ANNA

<i>Alessandro Giovanoli</i>	{ DON PIETRO DON SANCIO BARIGELLO
<i>Rosa Pallerini</i> , seconda buffa . . .	DONNA XIMENA
<i>N. N.</i>	DUCA OTTAVIO
<i>Mariana Bindi</i>	INÉS
<i>Lorenzo Canobis</i>	IL COMENDATORE D' OJOLA

Como intermedio y fin de fiesta, según costumbre de la época, se representaron dos bailes. He aquí lo que menciona el libreto de que me ocupo.

«Balli.—Giuseppe Magni.—1^{mo} ballo: *La villeggiatura dei trasburghesi* è Filippo Pallerini.—2^{do} ballo: *L' assedio di Praga*.—Ballerini: Giuseppe Magni, Teresa Rossignoli.—Ballerino fuori de concerti: Giuseppe Silani, detto l' inglesino.—Primi groteschi: Filippo Pallerini, Teresa Mazzoni, Stefano Magagnini, Maddalena Porci, Magagnini.—Altri ballerini: Pasquale Moretti, Mariana Franchi.—Figuranti sedici.—Fuori de concerti: Filippo Beretti detto Cochetto, Anna Favier Beretti detta la Pitró, Giuseppe Silani detto l' Inglesino.»

No creo conveniente omitir esta lista que juzgo curiosa para la historia de la ópera veneciana. En el reparto de la obra de Callegari, se notan algunas particularidades curiosas, el Comendador padre de doña Ana, lleva el apellido d' Ojola; una misma actriz, la prima donna Gertrudis Flavis, representaba á tres víctimas de don Juan, doña Isabel, la aldeana Rosalba, y la hija del Comendador; también el actor Giovanoli representaba tres papeles, don Pietro, don Sancio y Barigello; el criado del Burlador, ya no es Arlequin, sino *Pallarino*; y por último aparece el personaje del Duque Octavio, que tan importante papel habrá de desempeñar en las óperas de *Don Giovanni*,

representadas con posterioridad á la de Callegari, cuyo libreto parece ser el prototipo del de Bertati, puesto en música por Gazzaniga, que sirvió de modelo al abate d' Aponte para el poema que escribió con destino al divino Mozart.

Aparece en 1783, en Nápoles, un nuevo *Convitato di pietra*, poema de Giambattista Lorenzi, música de Giacomo Tritto. El libreto de esta obra estrenada en el *Nuovo Teatro dei Fiorentini* de la antigua Partenope, se conserva en la Biblioteca del Liceo Musical de Bologna. Lleva el siguiente título: *Li Due Gemelli ed Il convitato di pietra. Commedie di un atto per musica*. (Nápoles, sin pie de imprenta; 1783). Esta obra alcanzó gran éxito en la capital napolitana. Durante la temporada de carnaval de 1788, volvió á ser representada en el mismo teatro, con el siguiente reparto:

PULCINELLA	Gennaro Lupo.
BASTIANO	Franc. Marchese.
DON GIOVANNI	Giov. Bernaci.
IL MARCHESE	Gio. Beltrami.
IL COMMENDATORE	Gius. Trabalza.
LESBINA	Celeste Coltellini
CHIARELLA	M. Gius. Migliazzi
LA MARCHESA	Celeste Trabalza.
DONNA ANNA	Anna Cottellini.

La parte de Lesbina, la futura Zerlina de la ópera de Mozart, era desempeñada en dicha temporada por una artista famosísima, la célebre Celeste Coltellini, cuya reputación de insigne cantante ha llegado hasta nuestros días. De Simeone Brouner ha demostrado que el libreto de Giambattista Lorenzi procede directamente del *Convitato* de Cicognini. No obstante, se notan algunas variantes, como el episodio en que Pulcinella, criado de Don Juan é inevitable personaje

de toda farsa napolitana, enamora á la gentil Lesbina. La parte bufa está bien tratada, sin caer nunca en lo trivial. La intriga es un tanto inverosímil y la acción camina con gran desorden. El carácter de Don Juan, más que el de un malvado, viene á ser el de un epicúreo despreciador de toda ley que se oponga á la satisfacción de sus apetitos, y sólo es culpable del homicidio del Comendador. Conviene notar, por último, que el epílogo en el infierno y el castigo del burlador á la vista del público no se encuentran en este poema, que se ejecutó nuevamente, siempre con la música original de Giacomo Tritto, en el *Teatro Nuovo* de Nápoles, en 1791 y en 1809.

Los escritores que de esta materia se han ocupado, señalan como representado en Venecia, en 1784, un *Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*, puesto en música por Albertini. Ignoro más datos sobre esta partitura. Sólo queda añadir que Albertini fué maestro de capilla del último rey de Polonia, y que su obra se ejecutó también en Varsovia.

El año de 1787 señala la época más gloriosa en la historia de *Don Juan* en la música. No sólo en su transcurso aparecen las obras de Mozart y Gazzaniga, sino que también se estrenan otras dos partituras sobre el mismo asunto, debidas á los maestros Fabrizzi y Gardi. Como se ve, aquel año pudo llamarse el año de Don Juan. Pero vamos por partes. De la creación inmortal de Mozart, estrenada en Praga el 29 de Octubre de 1787, no hemos de ocuparnos; es obra conocida y estudiada hasta la saciedad, y ha sido y será objeto de admiración para cuantos comprendan el arte verdadero. La ópera de Gazzaniga merece capítulo aparte y ser tratada con detenimiento, aunque no

fuera más que por haber servido de punto de partida al autor de *Il flauto magico* y á su colaborador el abate Da Ponte, hecho completamente comprobado. Bástanos, pues, decir algo acerca de las partituras de Gardi y de Fabrizzi.

La primera lleva el siguiente título: *Il nuovo convitato di pietra, dramma tragicomico in 2 atti*, música de Francesco Gardi, sobre un libreto del poetastro Giuseppe Foppa. Conozco el texto impreso por Modesto Fenzo, para su representación durante la temporada de Carnaval de 1787 en el Teatro San Samuele de Venecia. El reparto de la obra fué el siguiente:

Prime buffe á	(<i>Madalena de Masi.</i>)	DONNA ANNA.
partes iguales.	(<i>Susana Contini.</i>)	DONNA ISABELLA.
<i>Francesco Mozella</i> , primo m. carat.		DON GIOVANNI TENORIO.
<i>Gicologo Vedova</i> , primo buffo car.		DON MASONE.
<i>Fausto Borselli</i> .		ZUCCASECCA.
<i>Maria Zachinelli é Camilla Bollini</i> ,)	TISBEA É DONNA BETTA.
seconde buffe.		
<i>Ignazio Lironi</i> .		COMINO.
<i>Statua di DON GONSALVO OLVÁ</i> ,		<i>commendatore di Castiglia.</i>

Para completar el espectáculo se representaron dos bailes, como intermedio y fin de fiesta. El libreto impreso los indica del siguiente modo:

Balli: Antonio Muzzarelli.—1.º Il Beverley ó sia il Giocatore inglese. (Tratto dalla tragedia del sig. Taurin). Musica del M. Pietro Douthillieau.—2.º La Locandiera vivace.—Ballerini: Primi: Antonio Muzzarelli Antonio Vulcani Muzzarelli, Andrea Vulcani.—Prima ballerina fuori de concerti: Aurora Benaglia.—Primi groteschi: Antonio Suletti, Orsola Goresi.—Altro ballerino di m. carattere: G. B. Ponci.—Primi groteschi assoluti fuori de concerti: Francesco Mascuzzi, Anna Traftera, Pietro Pinuzzi.—Figurante Sedici.

Consérvase la partitura, menos que mediana, de Gardi, en la riquísima biblioteca del Liceo musical de Bolonia. El libro de Foppa es un centón innoble, más propio de una fantochada que de una obra seria. Presenta la particularidad de que el Comendador de Olvá ha muerto cuando comienza la acción. En apariencia de estatua interviene dos veces en el curso del drama; al final del acto primero interrumpe un banquete que celebran Don Juan y Doña Ana, y como su hija murmure algunas excusas, se contenta con responderle airado:

No, padre tuo non sono
Va scostati dá mé.

Lo que me parece muy poco para un fantasma vengador. Pero en el segundo acto se despacha á su gusto con Don Juan, que, intrépido y resuelto, acude á su fúnebre invitación. Al banquete, asisten casi todos los personajes de la obra, sin duda para presenciar el castigo del burlador que en esta farsa no es español sino napolitano. Su amante Doña Isabel, es princesa de Nápoles. Don Juan seduce y burla cuatro doncellas á un mismo tiempo, verdadero colmo; las cuatro víctimas, colosas y enamoradas, exigen que el caballero cumpla la promesa de matrimonio que les hiciera á cada una en particular. Doña Ana, que en este poema resulta un prototipo desvergonzado, alza el galló más que sus rivales, amenazando á Don Juan con denunciarle por el homicidio del Comendador, si no se casa con ella. Cuando la tierra se abre y *Don Giovanni piomba all inferno in mezzo alle furie*, como indican las acotaciones, lo extraño es que el castigo no alcance á los demás personajes del drama, todos merecedores de idéntico fin.

La ópera, verdadero engendro, termina con un coro á siete voces, cantado por los supervivientes de la catástrofe.

La ópera de Fabrizzi (Vincenzo) compuesta sobre un texto que se supone es obra de Giuseppe María Diodati y se reduce á una invitación ó arreglo con escasas variantes del poema de Giambattista Lorenzy, puesto en música por Giacomo Tritto, se representó en el *Teatro della Valle* de Roma en el otoño de 1787. No poseo más datos acerca de esta farsa que es posible sea la que Goethe vió representar en la ciudad del Tiber y de la que nos habla en una carta escrita á Gelter á principios del año 1788, asegurando que el *Don Giovanni* en cuestión—pudo ser el de Fabrizzi ó el de Gazzaniga, pero no el de Gardi, que nunca salió de Venecia—se representó durante cuatro semanas consecutivas, entusiasmado la capital de tal manera, que podía asegurarse no quedó romano alguno, que no viera, por lo menos una vez, cómo Don Juan era quemado en el infierno, y cómo el espíritu del buen Comendador volaba al cielo.

De cuantas obras he mencionado hasta ahora, la ópera de Fabrizzi, en unión de la de Gazzaniga y de la de Mozart, han sido las únicas cantadas en España, según he podido comprobar. La partitura que nos ocupa se ejecutó en Barcelona el 8 de Julio de 1790, bajo el título *Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra*. No hay datos acerca del reparto exacto, pero sabemos que en la compañía de ópera que actuaba por entonces en la ciudad condal, figuraban los siguientes artistas: Caroline Pellegrini, la Anibaldi, Bonoldi, Remorini, Layner, Giovanni Pellaggi y otro Bonoldi.

Consignaré en este lugar, para claridad de la cronología, que la ópera *Il convitato di pietra*, de Gazzaniga, de la que he de ocuparme por separado, se estrenó en Venecia, durante la temporada de carnaval, en el Teatro Giustiniani di San Moisé, en competencia, casi con toda seguridad, con el disparatado engendro, puesto con música por Francesco Gardi.

Respecto al *Don Juan* de Mozart, la noche del 29 de Octubre, de dicho año verdaderamente donjuanesco, señala una fecha de trascendental importancia en la historia del arte. La divina creación del más grande de todos los músicos, interpretó en forma definitiva é insuperable, el legendario carácter del Burlador y trazó de modo perenne la figura de Doña Ana, tipo único y sin precedente en el drama lírico. Después de esta obra genial, la leyenda del *Convitado de piedra*, conforme á la versión original, se hizo imposible. No faltaron tentativas más ó menos temerarias, pero en realidad al frente de la partitura del músico de Salzburgo pudo escribirse el lema famoso: *Nadie las mueva*.

Antes de terminar esta parte de mi trabajo conviene aclarar una incógnita. ¿Escribió Cimarosa, un artista de primerísimo orden, alguna ópera sobre el drama de *Don Juan*? El hecho no está probado, y merece fijar la atención, pues el autor de esa maravilla que se llama *Il matrimonio segreto*, hubiera compuesto seguramente una obra de primer orden sobre tal asunto. En la comedia musical y en el trazado de los caracteres nadie ha superado á Cimarosa. Algunos de los que se han ocupado del interesante tema que tratamos, entre ellos figura Amintore Galli, pretenden que el gran maestro de la escuela napolitana, compuso un

Convitato di pietra, que se cantó en Venecia. Según otro, ha habido confusión de nombres, pues en efecto, Cimarosa escribió una ópera denominada *Il convito*, sobre texto de Livigna, que se estrenó en Venecia en 1782, pero cuyo argumento nada tiene que ver con la historia del Burlador. Es cierto que Flórimo en su trabajo magistral y definitivo *Cenno storico sulla scula musicale di Napoli*, en su artículo sobre Cimarosa, nada dice de que éste escribiera una ópera *Il convitato di pietra*, insertando, sin embargo, una lista completa de sus trabajos. No obstante, en el catálogo de la sección italiana de la exposición musical de Viena, redactado por el sabio musicógrafo E. Benoy, bibliotecario que fué de la Academia de Santa Cecilia de Roma, figura un libreto de *Il Convitato di pietra*, ópera semiseria, música de Cimarosa, representada en 1789 en el Teatro Carignan de Turin. ¿Se trata de una obra original ó de una adaptación de otra música del maestro—semejante disparate se cometía con gran frecuencia por aquellos tiempos—sobre un texto á la sazón á la moda? He aquí lo que convendría esclarecer, por más que sea muy difícil poner la verdad en su lugar. Por mi parte, me inclino á creer que debe tratarse de una adaptación, aunque fuera de desear que estuviese equivocado, pues un *Don Giovanni* de Cimarosa presentaría extraordinario interés, y de ello estoy plenamente convencido.

La obra maestra de Mozart que cierra el siglo XVIII, hizo imposible tan dramático argumento para el porvenir. No quiero decir con tal frase, que en tiempos posteriores no se hayan producido otras creaciones sobre igual asunto, muy dignas de ser tenidas en cuenta y hasta alguna de primer orden como *El convidado de piedra*

de Darjomirsky, que estudiaremos más adelante, pero al comenzar el siglo XIX, la leyenda primitiva y el tipo original del protagonista, habían de sufrir radicales transformaciones. Nada se encuentra más lejos del *Burlador* de Tirso que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, y lo mismo puede decirse de las concepciones interesantísimas debidas á Lord Byron, Puschkine, Grabbe, Alejandro Tolstoi y Nicolás Lenan, nuevas encarnaciones del héroe inmortal, contraposición del doctor Fausto, y como él representante de las eternas aspiraciones de la humanidad, y prueba de que tanto el idealismo como el sensualismo, el pensamiento como la acción, condenan al hombre á eterno martirio, dado que todo en este mundo es vanidad y nada más que vanidad.

II

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

"ALFONSO REYES"

La ópera de Gazzaniga
MONTERREY, MEXICO

Ya hemos visto como el asunto del *Convitato di pietra*, fué uno de los preferidos por los músicos italianos del último tercio del siglo XVIII. La *Comedia dell' arte* había popularizado el argumento, y cuando un empresario se hallaba apurado, el medio más fácil y seguro de solucionar el conflicto, era improvisar un espectáculo en que figurasen Don Juan y la estatua del comendador, lo que bastaba para llenar el teatro y la caja. He citado lo que el gran Goethe escribía desde Roma á su amigo Zelter, acerca de un *Don Giovanni* que bien pudo ser el de Vincenzo Fabrizzi ó el que va á ocuparnos. Pero á más de éste, los testimonios abundan. No quiero pasar por alto que Moratin en sus interesantes notas redactadas durante el viaje que realizó por Italia, hallándose en Bolonia en 1795, ocho años después del estreno de las óperas de Mozart y de Gazzaniga, consigna que la concurrencia acudía tan numerosa á las representaciones del *Convitato de piedra*, «que por no haber ya asientos, una gran parte de ella vió la comedia en el mismo techo y apenas quedaba lugar para la representación.»

de Darjomirsky, que estudiaremos más adelante, pero al comenzar el siglo XIX, la leyenda primitiva y el tipo original del protagonista, habían de sufrir radicales transformaciones. Nada se encuentra más lejos del *Burlador* de Tirso que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, y lo mismo puede decirse de las concepciones interesantísimas debidas á Lord Byron, Puschkine, Grabbe, Alejandro Tolstoi y Nicolás Lenan, nuevas encarnaciones del héroe inmortal, contraposición del doctor Fausto, y como él representante de las eternas aspiraciones de la humanidad, y prueba de que tanto el idealismo como el sensualismo, el pensamiento como la acción, condenan al hombre á eterno martirio, dado que todo en este mundo es vanidad y nada más que vanidad.

II

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

"ALFONSO REYES"

La ópera de Gazzaniga
MONTERREY, MEXICO

Ya hemos visto como el asunto del *Convitato di pietra*, fué uno de los preferidos por los músicos italianos del último tercio del siglo XVIII. La *Comedia dell' arte* había popularizado el argumento, y cuando un empresario se hallaba apurado, el medio más fácil y seguro de solucionar el conflicto, era improvisar un espectáculo en que figurasen Don Juan y la estatua del comendador, lo que bastaba para llenar el teatro y la caja. He citado lo que el gran Goethe escribía desde Roma á su amigo Zelter, acerca de un *Don Giovanni* que bien pudo ser el de Vincenzo Fabrizzi ó el que va á ocuparnos. Pero á más de éste, los testimonios abundan. No quiero pasar por alto que Moratin en sus interesantes notas redactadas durante el viaje que realizó por Italia, hallándose en Bolonia en 1795, ocho años después del estreno de las óperas de Mozart y de Gazzaniga, consigna que la concurrencia acudía tan numerosa á las representaciones del *Convitato de piedra*, «que por no haber ya asientos, una gran parte de ella vió la comedia en el mismo techo y apenas quedaba lugar para la representación.»

Muy singular debió parecer tal apresuramiento, á quien al hablar de tan interesante leyenda no vacilaba en decir: «Cien años antes había escrito el P. Gabriel Téllez (conocido bajo el nombre de Tirso de Molina) la comedia *El Burlador de Sevilla*, la más á propósito para conmover y deleitar á la plebe ignorante y crédula. Representada con aplauso en los teatros de España, pasó á los demás de Europa: en Francia se hicieron cinco traducciones de ella (más ó menos libres) por Villars, Dorimont, Dumesnil, Tomás Corneille y el gran Molière. Goldoni, en el siglo anterior al nuestro, no se desdennó de repetirla. Zamora trató de refundirla... dió al carácter principal mayor expresión... y conservó al teatro una comedia que siempre repugnará la sana crítica.» Extraño juicio que no he reproducido en toda su extensión, y que no merece siquiera ser refutado. El tiempo se ha encargado de demostrar cuánta razón tenía el P. Arteaga, mucho más profundo crítico que Moratín, al reconocer la importancia dramática de la leyenda del *Convidado de piedra*; que si en el pasado inspiró á Tirso de Molina, á Don Alonso de Córdoba y Maldonado (*La venganza en el sepulcro*, comedia manuscrita, procedente de la biblioteca del duque de Osuna, hoy en la Nacional), á Don Jacinto Cordero (*El convidado de piedra*, comedia citada por García de la Huerta en su *Catálogo del teatro español*, que no hay que confundir con otra comedia del mismo autor: *No hay plazo que no se llegue, ni deudas que no se paguen*, atribuida falsamente á Lope ó á Moreto, y de argumento en nada parecido al de Don Juan), y á Don Antonio de Zamora (*No hay deuda que no se pague, ni plazo que no se venza y convidado de piedra*), por no citar más que autores españo-

les; ha inspirado en tiempos posteriores, siempre sin salir de nuestra patria, á ingenios tan preclaros como Zorrilla, Espronceda, Fernández y González (su disparatado drama *Don Luis Osorio*, en el que se encuentra una curiosa escena, en la que el protagonista invita á cenar en su compañía á los espectros de Don Juan Tenorio, Don Miguel de Mañara y Don Félix de Montemar entrevista que hubiera podido ser curiosa; si el fantasioso autor se hubiera tomado el trabajo de desarrollarla), y Don Antonio Hurtado (*Monólogo de Ultratumba*), hasta llegar á Campoamor y á los malhadados engendros dramáticos de Bartrina (*El nuevo Don Juan*) y de Careta y Vidal (*El audaz Don Juan Tenorio*), dando lugar á una serie de obras, que, si no todas han alcanzado el favor del público, ninguna es indiferente en absoluto; tal es el interés que las presta la figura del héroe legendario, que siempre seducirá á los artistas y dará que pensar á los filósofos.

Nos hemos alejado un poco del asunto y la digresión ha sido larga, pero el tema es tan interesante y se presta á tantos comentarios, que la pluma se escurre sin querer y se extiende más de lo conveniente. Tengo por seguro que el lector me habrá dispensado, y vuelvo á la ópera de Gazaniga, objeto y fin del presente estudio.

Paréceme probable que la producción que va á ocuparnos, debió ser encargada al ilustre maestro de la escuela veneciana, por el empresario del teatro *Giustiniani San Moisé*, ansioso de competir con su rival el empresario del teatro *San Samuele*, que representaba con gran éxito *Il nuovo convitato di pietra*, de Francesco Gardi. Pudo ocurrir perfectamente lo contrario, ya que las dos óperas se estrenaron durante la misma tempora-

da; pero es seguro que ni el compositor Gazzaniga, ni su colaborador el poeta Bertati, al escribir su obra, pudieron suponer que había de servir de base á una de las producciones musicales más perfectas de todos los tiempos. Porque es un hecho probado, y el ilustre crítico doctor Chrysander fué el primero en reconocerlo, que si el abate Da Ponte se aprovechó en grande del poema italiano, Mozart se inspiró en la música de su predecesor—hasta confrontar algunos compases de la agitada introducción que precede á la escena entre Doña Ana y Don Juan en el primer acto de la concepción mozartiana, y que reproducen casi nota por nota la escena análoga de la ópera de Gazzaniga—pero se inspiró, como el autor de *Il flauto mágico* podía hacerlo, es decir, creando, porque el genio de Mozart era incapaz de reproducir.

La verdad es, que hoy día, no podemos explicarnos el *Don Juan* de Mozart, sin la existencia del *Convitato* de Gazzaniga, y que la modesta ópera italiana, la única que al lado de la otra genial partitura, tiene importancia artística é histórica, vivió largos años enfrente de su afortunada rival y mereció ser aplaudida por todos los públicos.

En compañía de la ópera que nos ocupa, que tenía un solo acto, y para completar el espectáculo, se representó un *Capriccio dramático*, puesto también en música por Gazzaniga, sobre texto del poeta Giovanni Bertati, autor del *Matrimonio secreto* del Napolitano Cimarosa, y de *L'isola d'Alcina* y *La Vendemmia*, ópera del mismo maestro veneciano. Presume el doctor Chrysander, que el poema del anónimo *Convitato* inserto á continuación del texto del *Capriccio*, debe ser también obra del mismo Bertati, y semejante opinión me parece muy razonable. El libro, impreso por Antonio

Casali, contiene: *Il capriccio drammatico, rappresentazione per musica in un atto, poesia di Giovanni Bertati musica tutta nuova di vari signori maestri, per la seconda opera di carnevale*; al que sigue como segunda parte del espectáculo: *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra in 25 scene*, sin otra indicación respecto al poeta, ni al conjunto. Aunque esto da lugar á dudas, está probado que las partituras de una y otra obra fueron escritas por Gazzaniga. El poema de Bertati, puesto en música por dicho maestro, se representaba ya en otoño siguiente en varias ciudades de Italia, en Varese, por no citar más que ésta. El libreto, impreso en dicha ciudad, es idéntico al de Venecia y lleva la misma indicación, *Musica tutta nuova di diversi maestri*, y en efecto, la partitura del *Capriccio drammatico*, era de Giovanni Valentini, en tanto que la del *Convitato* era la de Gazzaniga. Esta última ópera se hizo popular muy pronto, representándose aquel mismo año en Ferrara, Bergamo, Milán, Lucca y Roma.

Como es sabido, las cuestiones teatrales constituían en Viena por aquellos tiempos, verdaderos asuntos de Estado, así que á nadie extrañará, que tanto el emperador como sus ministros, quisieran tener á todo trance en la capital, los mayores libretistas, los mayores compositores y los mayores espectáculos de ópera. Dado el éxito que la partitura de Gazzaniga había obtenido, es natural que al momento pasara de Venecia, á la capital del imperio, para ser ejecutada en el teatro de la corte. Indudablemente, allí la vieron representar el abate Da Ponte y Mozart, quienes comprendieron al punto el partido inmenso que se podía sacar de tan excelente poema. Para Da Ponte, el trabajo era sencillo, seguiría casi escena por

escena el poema de Bertati, alargando algunos trozos, acortando otros, profundizando los caracteres y suprimiendo algunos personajes inútiles, como el de Doña Ximena. Para Mozart, la empresa era más difícil, él, sólo podía aprovechar algunos detalles de la música de Gazzaniga; él, no podía más que crear, y ya sabemos la maravilla que escribió; pero la ópera italiana fué la chispa, que prendió la luminosa hoguera.

Podrá decirse que juzgo con mucha desenvoltura el modo de proceder del poeta laureado de la corte austriaca, pero en puridad de verdad, el abate Da Ponte era muy poco escrupuloso. Aprovechaba cuantos materiales caían á su alcance, y no siempre declaraba las fuentes en que se había inspirado. En sus curiosas *Memorias*, llenas de soñadas aventuras, en las que se pinta siempre con los mejores colores, dice pestes contra el poeta Bertati, destinado á sucederle en su puesto de poeta cortesano. Quizás se expresara con tanta crueldad, para disimular mejor su latrocinio, porque no hay duda que la gloria de haber compuesto el poema que inspiró á Mozart, corresponde con mayor derecho á Bertati, al insultado Bertati, que en su *Capriccio*, suprimido por Da Ponte como inútil, declaraba lealmente que su comedia habrá sido:

Ridotta... fra la Spagnuola
di Tirso di Molina,
tra quella di Molière,
é quella delle nostri Comedianti.

En vista de cuanto antecede, creo conveniente estudiar el libro que fué utilizado por Gazzaniga. He tenido ocasión de examinar con detención un ejemplar impreso para la representación de la ópera en Reggio. Semejante curiosidad bibliográ-

fica se conserva en la Biblioteca de Santa Cecilia de Roma, y responde al presente señalamiento: *Don Giovanni | Tenorio | ó sia | Il convitato | di Pietra. | Dramma Giocoso per musica | di un atto solo | da reppresentarsi | in Reggio | Nel Teatro | Dell Illustriss Publico | Il carnevale dell' anno | 1789 | In Reggio | Per Giuseppe Davolis | Con approvazione.*

Transcribo la lista de los personajes y el nombre de los cantantes que interpretaron la obra:

DON GIOVANNI TENORIO.	Sig. Giacinto Peroni.
DONNA ANNA, figlia dil Comendatore d' Oljola.	Sig. Rosa Leoni Inglese
DONNA ELVIRA, sposa promessa di Don Giovanni.	Sig. Anna Peroni.
DONNA XIMENA, dame di Villene.	Sig. N. N. Reggiano.
IL COMENDATORE, padre di Donna Anna.	Sig. Sante Pierazzini.
DUCA OTTAVIO, sposo promesso della medesima.	Sig. Santino Staldi.
MATURINA, sposa promessa di Biagio.	Sig. Angiola Peroni.
PASQUARIELLO, servo confidente di Don Giovanni.	Sig. Giacomo Pistorozzi.
BIAGIO, contadino sposo di Maturina.	N. N.
LANTERNA, altro servo di Don Giovanni.	N. N.

Servitori dereisi che non parlano.—La scena e in Villena nell' Aragona.—La Musica e dell' celebre Sig. Maestro Giuseppe Gazzaniga.

Veamos un poco cómo se desenvuelve la acción dramática que está dividida en cuatro cuadros. Primero: parte del jardín del palacio del Comendador, que corresponde á las habitaciones de Doña Ana. Es de noche. Pasquariello aguarda á su amo, que ha penetrado por sorpresa en el

pabellón de la dama con propósito de seducirla. A poco sale Don Juan perseguido por la ultrajada doncella, que grita pidiendo socorro. Acude el Comendador, á quien Don Juan desafía y mata; y aprovechando el desmayo de la desventurada Doña Ana, huye acompañado por *Pasquariello*. Llega el duque Octavio, que encuentra á su prometida sumida en el mayor dolor, y trata en vano de consolarla, ésta le exige promesa formal de que hará cuanto pueda por vengar la muerte de su padre y la grave ofensa que le han inferido, en tanto que ella, doblando la cabeza ante el destino, huye del mundo.

«Finchè il reo non si ocopre, e fuiche il Padre
vendicato non resta; in un ritiro
voglio passar i giorni.»

Cuadro segundo: Campiña con habitaciones rústicas y señoriales fuera de los muros de Villena. Don Juan y *Pasquariello* comentan todo lo ocurrido en casa del Comendador, cuando les sorprende Doña Elvira, que viene buscando á su prometido esposo. Don Juan, que está enamorado á Doña Ximena, se burla de su abandonada amante y logra dejarla sola con su criado, que aprovecha la ocasión para enseñarle la famosa lista—*Madamina il catalogo e questo*,—en que se consignan los nombres y las innumerables conquistas realizadas por su señor, y acaba por llevarse la engañada de aquel lugar, donde debe celebrarse la cita de Don Juan con Doña Ximena, quienes no tardan en reunirse y sostener un diálogo amoroso, tras el cual, el galán consigue que la incauta dama le siga á un pabellón que en aquellas cercanías posee. *Pasquariello*, que viene á buscarle, se tropieza con los novios Maturina y

Biagio, que van á casarse acompañados por un grupo de aldeanos que tocan las castañuelas (*Nacchere* conforme dice el original) y danzan alegremente. El criado, remedando á su amo, trata de seducir á la aldeana, á quien dice que se llama *Don Giovannino*. Don Juan, que ha escuchado toda la escena desde su pabellón, al ver la belleza de la joven desposada, decide enamorarla, y, presentándose de improviso, riñe á *Pasquariello*, hace el amor á la muchacha, y como el novio Blas pretende oponerse, le da de bofetones. Por último, se lleva seducida á la desgraciada Maturina. Doña Ximena, cansada de esperar el regreso de su burlador, sale á buscarlo, y hallándose con *Pasquariello*, le pide informes de su señor. El criado comienza á hablar muy mal, y casi se apresta á revelar la falaz conducta del infatigable seductor, cuando llega de nuevo Don Juan, que le obliga á desdecirse, jurando á Doña Ximena que se casará con ella. Doña Elvira, que ha estado acechando, descubre las mentiras del libertino, á quien acaba de confundir Maturina, que se presenta inopinadamente. Don Juan, con extrema habilidad, se desenvuelve entre las tres mujeres, que le asedian reclamando el cumplimiento de las promesas que á cada una en particular hiciera, y acaba por alejarse con Doña Ximena, dejando solas á Maturina y Doña Elvira, que se increpan, creyéndose locas mutuamente.

Cuadro tercero: Plaza en Villena, donde se alza la estatua ecuestre del Comendador. El duque Octavio paga al escultor que ha terminado la hermosa obra y le hace grabar una inscripción en el pedestal, á los pies de la efigie. Cuando ambos personajes se alejan, llega Don Juan, seguido de *Pasquariello*. Vienen á ver el monumento erigido

28440

UNIVERSIDAD DE MICHOACÁN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Año. 1925 MONTERREY, MEXICO

á su víctima, y leen la inscripción recién grabada que dice así:

Di colui, che mi trasse á morte ria
Del Ciel qui aspetto la vendetta mia

Esta demanda de justicia al omnipotente, sólo inspira risa á Don Juan, quien, con objeto de mostrarse del difunto, ordena á su criado que lo invite á cenar. Pasquariello, lleno de pavor y á duras fuerzas, cumple el mandato:—*O statua gentilissima*—quedándose atónito al ver que la estatua mueve la cabeza de arriba á abajo, como diciendo que sí. Don Juan, para demostrar que no conoce el miedo, repite á su vez la invitación, obteniendo que la estatua le conteste con voz lúgubre y cavernosa: *Iré*.

Ultimo cuadro: Salón en casa de Don Juan. Lanterna y otros criados se apresuran á disponer la cena. Don Juan les da prisa. Entra Doña Elvira, que se postra ante su amante, diciéndole que nada pide para ella y que está decidida á terminar su vida en un claustro; pero que le ruega que se arrepienta y tema el castigo del cielo. El descreído Don Juan se burla de la desgraciada, y sentándose á la mesa, la invita á tomar parte en el banquete. Una pequeña orquesta en escena, compuesta de varios instrumentos, acompaña con sus tocatas los distintos servicios. Pasquariello, á escondidas de su amo, hurta bocados de los mejores platos. Oyense golpes á la puerta; Doña Elvira huye, el criado acude á abrir y regresa despavorido, escondiéndose bajo la mesa. Aparece la estatua del Comendador, que, á su vez, invita á Don Juan á cenar, y al ver que éste acepta, le pide que le tienda la mano en señal de amistad. Don Juan,

siempre audaz, accede á su demanda, y apenas la estatua ha cogido su diestra, escucha que le dice: *Péntiti, cangia vita*, y como el Burlador se revuelve airado contra el espectro, y se resiste al arrepentimiento, es arrastrado al abismo. La escena se transforma en el infierno, y el espectáculo termina con la vista de Don Juan ardiendo entre los condenados, atormentado por las furias infernales. Este cuadro final fué, sin duda alguna, impuesto al poeta y al músico por el público veneciano, habituado á las tradiciones establecidas por la *Comedia dell' arte*.

A quien conozca la obra de Mozart, no hay necesidad de señalarle la semejanza profunda que existe entre el poema de Bertati y el del abate Da Ponte. El primero era un verdadero poeta dramático, el segundo un excelente poeta musical. Bertati traza un carácter en pocas líneas, Da Ponte debilita los caracteres, pero escribe arias más primorosas. Aquél cuida más de animar la escena que de cincelar el verso, éste pule el estilo y logra dar alguna apariencia delicada á las pasiones que no supo expresar sino de un modo torpe, logrando reproducir de modo admirable aquella vida fácil y voluptuosa, todo placer y frivolidad, que se disfrutaba á fines del siglo XVIII, lo mismo en Viena que en Venecia.

Hay que decir la verdad, el abate Da Ponte modificó muy poco la acción delineada por su antecesor. Tanto las primeras escenas como las últimas, en ambos dramas, tienen estrecha semejanza, y si Da Ponte suprimió en un principio la conclusión prescrita por la *Comedia dell' arte*, las exigencias del público, la obligaron á establecerla. Los personajes y los caracteres son iguales en las dos obras, sólo falta en la segunda el tipo de

Doña Ximena, supresión importante, que quitando una conquista á Don Juan, da nueva forma al drama. Tampoco figura Lanterna, el otro criado del protagonista, cuyas funciones son encomendadas á Leporello. Respecto al carácter del héroe legendario, es siempre el mismo libertino, intrépido y audaz, ansioso de gozar á todo trance; Da Ponte lo ha mejorado un tanto, haciéndole más refinado.

Doña Elvira, que es en la ópera de Gazzaniga «*sposa promessa di Don Giovanni*», en la obra de Mozart se presenta como «*donna di Burgos, abbandonata del amante*». En realidad, es una misma persona, incapaz de dominar la loca pasión que le inspira Don Juan. Puede meditar alguna vez la venganza, pero siempre está dispuesta á perdonar. Una frase amorosa del Burlador le hace olvidar todo lo pasado, y ciega por su vehemente amor, se dejará engañar una y mil veces. Recordar con qué delicadeza, el arte tan psicológico de Mozart ha sabido reproducir este carácter tan femenino, en sus más exquisitos é imperceptibles matices. Su escena tragicómica con Leporello, disfrazado, es un añadido de Da Ponte, que la misma música del maestro no logra salvar, y que hubiera debido suprimirse, como el diálogo entre Elvira y Maturina, del libreto de Bertati.

La única novedad del poema tratado por Mozart, es la figura de Doña Ana, carácter apenas esbozado en la ópera veneciana, que domina la concepción alemana, y que juzgo más bien creación del gran músico, que idea de su superficial libretista. La hija del Comendador, en la obra de Gazzaniga, ante la muerte de su padre, se resigna, y, en efecto, se retira á un convento; por un verdadero rasgo de genio, Mozart transforma

aquella resignación en una energía indomable, decidida, resuelta entre el destino; convirtiendo á Doña Ana en una especie de Némesis vengadora que conduce la acción, motivando el conflicto trágico, y provocando la catástrofe final. Tal carácter es digna contraposición de la grandeza del héroe, y constituye una figura severa y majestuosa, capaz de todo, por cumplir su misión en la tierra: vengar la muerte de quien le diera vida, y desenmascarar y castigar al culpable. Estoy persuadido que esta creación sublime se debe á Mozart y no al libretista. La desaparición de Doña Ana, después de las primeras escenas, era una falta grave, pues impedía el gradual desarrollo de las violentas pasiones manifestadas en el comienzo del drama. No era posible excluir la figura más trágica del cuadro, y Mozart lo comprendió así, escribiendo para ella una parte que no le cede en importancia á la de Don Juan y que es una maravilla de observación psicológica. La música supera en expresión á las otras artes, y por un verdadero milagro descubre el más profundo arcano de la poesía.

Zerlina procede de Maturina y doña Ximena, y sólo el arte finísimo del futuro autor de *Il flauto magico* podía idealizar esta gentil criatura, que toma el amor como cosa de juego, y sin dejar de querer á su Masetto, se deja seducir por el lindo y gallardo caballero que la requiebra. El duque Octavio es más hombre en el poema de Bertati. En el libro de Da Ponte, su intervención es completamente pasiva, si se mueve es á impulsos de su prometida, y su importancia es tan sólo musical. Nunca me he podido explicar cómo Mozart pudo contentarse con esta especie de *cicisbeo* insubstancial, que canta arias deliciosas, esta es la

verdad, pero que nunca se atreve á obrar como un hombre, teniendo á su lado una mujer del temple de doña Ana. Para concluir, Leporello es fiel trasunto de Pasquariello; y Masetto, reproducción exacta de Biagio, sólo que su tortura es más larga en el poema de Da Ponte. No hay que olvidar que el famoso abate tenía que desarrollar en dos actos lo que Bertati había condensado en uno. La diferencia capital entre ambos poemas estriba en que la ópera de Gazzaniga tiende más bien á lo cómico y á lo bufo, en tanto que la creación de Mozart pretende ser trágica.

Que yo sepa, la partitura de Gazzaniga se encuentra, aunque incompleta, en tres manuscritos; en la Biblioteca del Liceo Musical de Bolonia, en el Archivo de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena y en los Depósitos copiosísimos de la casa Ricordi de Milán, que haría obra meritoria publicando tan curioso documento; porque la composición que nos ocupa no es, ciertamente, indiferente. Aunque resulte muy pequeña al lado de la concepción mozartiana, conserva su valor, y se mantuvo en repertorio en Italia hasta los primeros años del siglo XIX. En 1791, *Il convitato di pietra* se representaba con gran solemnidad en París, y para esta ocasión, Cherubini, entonces director de orquesta del Teatro Italiano, añadía á la partitura un cuarteto «*Non ti fidar ó misera*» de su composición. Al año siguiente la ópera era ejecutada en Lisboa, y el texto italiano-portugués impreso con este motivo, ha sido descrito por Engel en su conocida compilación sobre *Don Juan*. Cuatro años después, en 1796, según consigna Carmena en su *Crónica de la ópera italiana*, se cantaba en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid. En Febrero de 1794, la ópera de Gazzani-

ga era anunciada al público de Londres, como gran ópera trágico-cómica, verdadera maravilla, que había de ser representada en compañía de un *Capricho dramático* puesto en música por Cimarosa, de selectos bailes durante los intermedios y de una gran procesión final, con trajes á la usanza española. Tan sorprendente espectáculo fué ejecutado la noche del 1.º de Marzo siguiente en el Teatro Haymarket. La música se decía compuesta por cuatro maestros, Gazzaniga, Sarti, Guglielmi y Federici, y el poema—¡oh, sorpresa!—«*arenoso, by L. Da Ponte poet of this Theatre.*» El ex-poeta laureado de la corte austriaca residía por entonces en Londres, llevando una vida aventurera, y como no le fuera posible hacer representar la obra en que había colaborado con Mozart, bien fuera por encargo, bien por *pane lucrando*, se apropió descaradamente lo ajeno—anteriormente lo había hecho con mayor disimulo,—dando como suyos los versos de su rival y sucesor, y arreglando con *pasticcio*—en el que debió introducir fragmentos de la creación mozartiana,—que después de dos representaciones cayó para no levantarse más.

Antes de dar por concluido este trabajo, me parece lógico consignar algunas noticias acerca de Gazzaniga, artista de la escuela veneciana, sumamente apreciado en su tiempo. Sus numerosas obras gozaban de gran fama, y no sólo se ejecutaban en los teatros italianos, sino que se representaron en las cortes de Sajonia y Austria. Para Dresde escribió las óperas *La contesa di nuova luna* (1778) y *La donna capricciosa* (1780), que fué muy celebrada, y para Viena *Il finto cieco* (1771). Es seguro que Mozart debió conocer algunas de sus composiciones. Conviene notar las coinciden-

cias de que ambos maestros pusieron en música la tragedia lírica del abate Varesco: *Idomeneo* (en 1781 Mozart y en 1790 Gazzaniga), y que el compositor italiano escribió un *Senaglio d'Osmano* (Florencia, 1785) y un *Impresario in angustie* (Ferrara, 1789) sobre libretos muy parecidos á los tratados por el insigne músico de Salzburgo en *Die Entführung aus dem Serail* (Viena, 1782) y *Der Schauspiel Direktor* (Scheenbrun, 1786), lo que permite suponer que pudiera existir alguna rivalidad entre los dos compositores. Pero si el nombre de Mozart ha llegado hasta nosotros lleno de gloria, apenas si queda memoria del pobre Gazzaniga y de *La dama soldato*, que fué su ópera más famosa y popular.

¡Después de todo, puede que su mejor título para la posteridad sea haber escrito ese *Convitato di pietra*, que dió motivo al inmortal y admirable *Don Giovanni*!

III

Mozart y Vicente Martín

¿No os ha sucedido alguna vez, que al proseguir un camino que os habíais propuesto emprender, atraídos por cualquier cosa curiosa ó interesante, habéis alterado el rumbo directo, recorriendo senderos y vericuetos que os alejaban un tanto del fin primordial de vuestra marcha? Tengo por seguro que sí. ¿Porque á quién no le es más grato que caminar aprisa por una vía determinada, vagar libremente por el campo, deteniéndose á aspirar el aroma de las flores ó á contemplar los aspectos del paisaje, sin hallar ningún sendero conocido? Algo análogo me ha ocurrido en el transcurso de este trabajo, pues he de detenerme á examinar un punto que creo interesante, por más que no tiene conexión inmediata con el asunto que nos ocupa. El músico español Vicente Martín no compuso ninguna ópera sobre la leyenda del *Convitado de piedra*, pero no obstante tiene algo que ver con la partitura inmortal del divino Mozart, la más profunda y completa interpretación del drama.

Cuanto concierne la partitura de *Don Giovanni*, merece fijar la atención, y no es por cierto una

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Apto. 1625 MONTERREY, MEXICO

cias de que ambos maestros pusieron en música la tragedia lírica del abate Varesco: *Idomeneo* (en 1781 Mozart y en 1790 Gazzaniga), y que el compositor italiano escribió un *Senaglio d'Osmano* (Florencia, 1785) y un *Impresario in angustie* (Ferrara, 1789) sobre libretos muy parecidos á los tratados por el insigne músico de Salzburgo en *Die Entführung aus dem Serail* (Viena, 1782) y *Der Schauspiel Direktor* (Scheenbrun, 1786), lo que permite suponer que pudiera existir alguna rivalidad entre los dos compositores. Pero si el nombre de Mozart ha llegado hasta nosotros lleno de gloria, apenas si queda memoria del pobre Gazzaniga y de *La dama soldato*, que fué su ópera más famosa y popular.

¡Después de todo, puede que su mejor título para la posteridad sea haber escrito ese *Convitato di pietra*, que dió motivo al inmortal y admirable *Don Giovanni*!

III

Mozart y Vicente Martín

¿No os ha sucedido alguna vez, que al proseguir un camino que os habíais propuesto emprender, atraídos por cualquier cosa curiosa ó interesante, habéis alterado el rumbo directo, recorriendo senderos y vericuetos que os alejaban un tanto del fin primordial de vuestra marcha? Tengo por seguro que sí. ¿Porque á quién no le es más grato que caminar aprisa por una vía determinada, vagar libremente por el campo, deteniéndose á aspirar el aroma de las flores ó á contemplar los aspectos del paisaje, sin hallar ningún sendero conocido? Algo análogo me ha ocurrido en el transcurso de este trabajo, pues he de detenerme á examinar un punto que creo interesante, por más que no tiene conexión inmediata con el asunto que nos ocupa. El músico español Vicente Martín no compuso ninguna ópera sobre la leyenda del *Convitado de piedra*, pero no obstante tiene algo que ver con la partitura inmortal del divino Mozart, la más profunda y completa interpretación del drama.

Cuanto concierne la partitura de *Don Giovanni*, merece fijar la atención, y no es por cierto una

UNIVERSIDAD DE NUESTRO SEÑOR
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Apto. 1625 MONTERREY, MEXICO

de las menores particularidades en ella contenidas, que en el grandioso final de la obra, momentos antes de que la estatua del Comendador penetre en escena y cumpla su terrible misión, figuren en la trama orquestal, tres fragmentos musicales ajenos por completo á la ópera, procedentes de muy distintas creaciones, y hasta dos de ellos escritos por diversa mano que la que trazó las páginas admirables de *Il flauto mágico*, la ópera más bella, de más pura y espiritual belleza, que ingenio humano ha soñado. Para nosotros los españoles, esta particularidad presenta extraordinario interés, porque el primero de dichos tres fragmentos es obra de un compatriota nuestro, el célebre compositor valenciano don Vicente Martín y Soler, más conocido en el mundo del arte por los nombres de *Martini lo spagnolo*.

Mozart, artista concienzudo, declara él mismo con encantadora sinceridad, la procedencia de los mencionados fragmentos. En efecto, en el último cuadro de su obra coloca en escena una pequeña orquesta de instrumentos de madera, destinada á amenizar el fastuoso banquete que el libertino Don Juan celebra en honor del Comendador, y aquellos músicos ejecutan, por un delicioso rasgo de humorismo, algunos trozos de las obras más populares en aquel tiempo, que Leporello va señalando cuidadosamente al auditorio. Esta fué una idea del compositor encaminada á dar gusto al público, haciéndole oír motivos que entonces eran muy conocidos y populares. Y no hay que gritar ni escandalizarse por el anacronismo, porque tanto Mozart como Da Ponte, trataron el asunto legendario, como si fuera una anécdota ocurrida en su tiempo. Para ellos, así lo dice el libreto original de Praga, el protagonista no es

más que *un giovane cavaliere estremamente licenzioso*, y lo mismo los conceptos almibarados del poeta, que las exquisitas melodías y sutiles armonías del músico, están impregnadas del más puro espíritu del siglo XVIII; visten casaca, gastan peluca, llevan espadín y huelen á polvos á la *maréchale*.

Mucho se ha discutido sobre la primitiva presentación escénica de *Don Giovanni*, es decir, según la versión acomodada al espíritu y á la intención de los autores. Nadie ignora los delitos que se han cometido contra la preciosa joya musical. Para las representaciones de Viena, en 1788, meses después del estreno, en vista del éxito poco favorable, hubo necesidad de retocar texto y música. Después, manos pecadoras la han desarreglado, y en la mayor parte de los teatros europeos se representan empecatadas sofisticaciones, indignas de ser tomadas en serio, por quien se preocupe del arte verdadero. El libreto impreso en Praga en 1787, extremadamente raro, no sirve gran cosa para aclarar los puntos oscuros. Afortunadamente, un erudito alemán, Alfred Freiherr von Wolzogen, en un curioso folleto titulado: *Über die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuchs von Lorenzo d' Aponte* (Breslau 1873), ha estudiado con toda detención, tan interesante problema. Según las conclusiones de este crítico, es seguro que todas las indicaciones del libreto original no fueron ejecutadas con gran escrupulosidad en la primera representación. Mozart no consideraba á su colaborador como infalible, ni mucho menos. Para convencerse de ello, basta fijarse en la gran cantidad de acotaciones y de rectificaciones, que, escritas por su propia mano, se encuentran en la

partitura original. Y aunque la mayor parte de ellas no se relacionen más que con detalles, y que las líneas generales del poema hayan sido siempre respetadas, el hecho no deja de tener su importancia.

Además Mozart añadió frases y palabras al texto original. La escena que antes hemos señalado está llena de interpolaciones debidas al compositor. Una de ellas se encamina á elogiar los artistas de la orquesta de Praga, que tanto esmero habían puesto en la ejecución de la por entonces difícilísima partitura. Sobre esto no cabe duda alguna, puesto que en la versión alemana del poema del abate Da Ponte, hecha por el mismo Mozart á raíz del estreno, se traducen las frases siguientes, añadidas al texto:

DON GIOVANNI. ¿Che ti par del bel concerto?
LEPORELLO. ¡Ah! gli e come voi meritate.

del siguiente modo:

DON GIOVANNI. Herrlich spielen diese Lente.
LEPORELLO. Es sind Prager Musikanten.

Lo que quiere decir en romance: Don Juan: *Que bien tocan esas gentes; á lo que responde Leporello: ¡Como que son músicos de Praga!* Palabras en extremo lisonjeras y expresivas, dedicadas por el gran músico á sus modestos y anónimos ejecutantes.

Pero veamos—la cosa lo merece—qué es lo que tañen con tanta maestría los músicos de Praga. El primer número del concierto, por decirlo así, es una especie de *Balletto*, en *re* mayor y compás de seis por ocho, lleno de elegancia y gracia. *¡Bravo!* *¡Bravo!*—prorrumpen Don Juan al escucharle.—

¡Bella musica! Y Leporello, nuestro *cicerone* en la presente ocasión, se apresura á contestarle: *E de la Cosa rara*, nombre de una ópera bufa, muy celebrada por entonces, cuya música había sido compuesta por nuestro compatriota *Martini lo Spagnuolo*. El segundo número (fragmento en *fa* mayor y compás de tres por cuatro) no es acreedor á ningún comentario. Leporello se contenta con indicarnos únicamente, que procede de la ópera bufa *I due litiganti*, obra del maestro Mosca, bastante apreciada en aquellos días. En cuanto al tercero y último, el oírlo nos causa dulce impresión. *¡Questo pur lo conozco!*, exclama nuevamente Don Juan, y claro que lo conocemos, puesto que no es más que una reproducción del tema de la lindísima aria. *Non piú andrai farfallone amoroso*, que le canta Figaro al paje Cherubino, en el primer acto de las deliciosas *Nozze di Figaro*. No conozco nada más conmovedor que este delicado recuerdo dedicado por el gran artista á su obra anterior. Con la ingenuidad del niño, el divino Mozart, antes de hacer hablar al terrible Comendador, nos trae á la memoria su arte y su genio, y aquel *Non piú andrai* parece dirigirse á la misma musa de la música y decirle: «de aquí en adelante se producirán genios más austeros, espíritus más atrevidos, pero á estas regiones puras y serenas del ideal sublime á que yo te he elevado: *¡Non piú andrai!*»

Y ahora tratemos de averiguar quién era Vicente Martín, y qué era su ópera *Una cosa rara*, que alcanzó los elogios del músico incomparable. Poco sabemos del compositor español. Nacido en Valencia, hubo de abandonar su patria y marchar al extranjero donde adquirió gran nombre y merecida reputación. Italia le acogió como ver-

dadero genio, y las diferentes capitales de los pequeños estados en que por aquellos tiempos se dividía la pequeña península, se disputaban el estrenar sus obras. Florencia aplaudió, en 1781, la primera ópera de Vicente Martín, titulada *Ifigenia in Aulide*, asunto muy á la moda en aquellos tiempos, y á esta partitura siguieron, en Luca: *Astartea* y el baile *La regina di Golconda*; en Turin, el prólogo *La Dora festeggiata*; la ópera bufa, *L' accorta cameriera* y una *Andromaca* cuyo libro poseo; y en Roma, *Ipermestra*, *Il bárbero di buon cuore*, *La capricciosa correta*, *Una cosa rara* y *L' arbore di Diana*. Todas estas obras alcanzaron muy buen éxito, por su música fácil, graciosa, melódica; inspirada y expresiva, rivalizando con las gentiles creaciones de los Paisiellos, Cimaro-sa y Guglielmi.

Una cosa rara ossia Belleza ed onestá, opera buffa en dos actos, consolidó la justa reputación de Vicente Martín. El libro era obra del famoso abate Da Ponte, que en sus curiosas *Memorias* (Nueva York, 1829) no señalaba, por esta vez, las fuentes en que se inspiró. Hablando del poema de *Una cosa rara*, dice, en efecto, lo que voy á transcribir: «*Dopo aver letto alcune Commedie spagnuole per conoscere alcun poco il carattere teatrale di quella nazione: mi piacque moltissimo una Commedia di Calderon, intitolata La luna de la Sierra; e prendendo da quella la parte istorica e una certa pittura de caratteri, formai il mio piano, etcétera.*» Como de costumbre, el travieso abate falta á la verdad, pues la lindísima comedia *La luna de la Sierra*, que pudo muy bien inspirar á Rojas su famoso *García del Castañar*, no fué escrita por Calderón, sino por el célebre Don Luis Vélez de Guevara. Además, Da Ponte es muy indulgente

con su trabajo, puesto que, en realidad, y según práctica inveterada, se contentó con adaptar el poema original á las exigencias del teatro lírico, traduciendo el texto casi literalmente. Es seguro que el argumento de la *La luna de la Sierra*, una de las más bellas creaciones que enriquecen la escena española, debía contribuir, y no poco, al grandioso éxito obtenido por la ópera *Una cosa rara*.

Porque es lo cierto que la delicada creación del músico español, recorrió triunfalmente toda Europa. A fines del año 1785, el Emperador de Austria José II, llamó á nuestro autor á Viena para que pusiera en escena, en el teatro de la Corte, su celebrada partitura. Así se hizo entrado ya el año 1786, casi al mismo tiempo que se estrenaba la deliciosa creación de Mozart denominada *Le Nozze di Figaro*. Ambas óperas obtuvieron extraordinario éxito, y se disputaron la predilección y preferencia de los inteligentes y aficionados. Sin pretender comparar obras de muy distinto orden, puesto que el autor de *Il flauto magico* es un compositor verdaderamente único, declararé que después de haber estudiado la partitura de *Una cosa rara*, precisa reconocer que no se trata de música despreciable, y fácilmente se comprende que el creador de *Don Giovanni*, alma de artista privilegiado, aplaudiese y estimase en su justo valor las tiernas y sentidas melodías que esmaltan la linda ópera de Vicente Martín. Aunque en toda la obra no se encontrase más que aquel en cantador *duetto* de la reconciliación, tan apreciado por los *dilettantes* de antaño:

- ;Pace, mio caro sposo!
- ;Pace, mio dolce amore!
- ;Non sarai piú geloso?
- No, nol saró mio core.

Este lindo fragmento sería más que bastante para justificar el éxito que conservó durante un período de más de treinta años, aquella música tan fresca y tan delicada, que debía resultar deliciosa, sobre todo, cuando era interpretada por cantantes tan admirables como Mandini, creador de la parte del Príncipe, y la célebre Celeste Coltellini.

El fragmento que se ejecuta en *Don Giovanni*, figura en el final primero de *Una cosa rara*, lo que puede fácilmente comprobarse, ya que la partitura de Vicente Martín se encuentra en la riquísima colección de óperas italianas de la gran época, que posee la biblioteca del Conservatorio de Madrid; tesoro inapreciable para la historia del arte, cuyo inventario fué hecho por el malogrado Mariano Vázquez, con tanta erudición como buen gusto, en un notable trabajo que la Academia de San Fernando debiera publicar. El pasaje en cuestión ha sido reproducido con la instrumentación original en un interesante estudio del crítico alemán R. Genée, publicado en la revista: *Mittheilungen für die Mozart Gemeinde in Berlin*, correspondiente al mes de Abril de 1896.

La popularidad de la ópera de Martín fué grande. Se cantó en todos los teatros del mundo en que se cultivaba el arte italiano; y duró en los carteles hasta bien entrado el siglo XIX. En París se estrenó el 2 de Noviembre de 1791, con tan buen éxito, que mereció ser traducida al francés: la ópera cómica *Les accordées de village*, cantada en el teatro Montansier, en 3 de Noviembre de 1797, no era, en efecto, más que un arreglo de la linda adaptación del abate Da Ponte y de la preciosa música de Vicente Martín. Pero hay todavía un dato más curioso, y es, que la ópera *Una cosa*

rara, tuvo una segunda parte, lo que no me explico muy bien. Sin embargo, no cabe duda, en Viena, hacia 1800, se representaba con éxito favorable, una ópera bufa denominada *Continuazione de la cosa rara*, puesta en música por el obscuro maestro Schack, que duró en el repertorio de los teatros de la corte austriaca hasta el año 1812. A pesar de mis investigaciones, no me ha sido posible reunir más datos sobre este particular.

A consecuencia del triunfo obtenido por Martín, con su linda ópera, una de las preferidas del emperador José II, cuyo buen gusto musical era conocido; nuestro compatriota fué llamado en 1798 por la emperatriz de Rusia, para encargarse de las direcciones de la ópera italiana y de la capilla de la corte. Aceptó el maestro tan buenos cargos, y se trasladó á San Petersburgo, donde escribió la ópera *Gli sposi in contrasto*, y la cantata á tres voces *Il sogno*. Pablo I le concedió el título de consejero imperial, y en Rusia permaneció Vicente Martín. *Martini lo Spagnuolo*, legítima gloria de nuestra nación, hasta la época de su muerte acaecida en San Petersburgo, el día 30 de Enero de 1806, rodeado de un respeto y de una consideración que nunca hubiera hallado en su patria.

Porque, á qué negarlo, en España es donde precisamente, según añeja é inveterada costumbre, ha sido menos apreciado el talento del autor de *Una cosa rara*, pudiendo asegurarse que su nombre ilustre es casi desconocido para la mayoría. Si nos ocupáramos un poco de cultivar nuestras glorias, hubiéramos reproducido y conservaríamos en el repertorio de nuestros teatros la ópera mencionada. ¿Pero á quién interesan en España estos asuntos? ¡Y, sin embargo, qué obra más digna de aplauso no realizaría el empresario

artista—*rara avis*—ó el director del Conservatorio que nos hiciera oír—como ocurrió en cierta ocasión memorable con la primorosa zarzuela *Las labradoras de Murcia*, del insigne maestro Rodríguez de Hita—la interesante partitura que contrabalanceó el éxito de *Le Nozze di Figaro*, y mereció ser celebrada explícitamente, nada menos que con el inmortal y admirable *Don Giovanni*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCIÓN GENERAL DE

IV

Un baile. «Don Juan» desconocido

Cuantas obras, líricas ó bailables, compuestas sobre la leyenda del *Convidado de piedra*, he citado hasta ahora, son conocidas, si no del público en general, al menos de los curiosos y de los eruditos. Quizás mi diligencia en revolver papeles viejos, me haya proporcionado algún dato nuevo, alguna particularidad curiosa, pero la verdad es que el camino estaba muy trillado, y que poco quedaba por husmear. Pero como aun á la sagacidad de los más perspicaces rebuscadores suele quedar algo oculto, he tenido la fortuna de tropezarme con una producción bastante curiosa, inspirada en el drama del *Burlador*, ó por mejor decir, en las comedias italianas imitadas del drama genial de Tirso de Molina, que no he visto citada por nadie, y que presumo casi desconocida.

Es el caso que, revolviendo cierta mañana la rica y copiosa biblioteca del que fué mi bueno y excelente amigo, el inteligente bibliófilo Luis Carmona y Millán, feliz poseedor de inmensa riqueza de documentos inapreciables para la historia del teatro musical español, puesto siempre con sin igual galantería á disposición de mi ansaciable

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Año. 1925 MONTERREY, MEXICO

curiosidad; me encontré con un interesantísimo libreto de un baile de gran espectáculo, en que se reproducen las fantásticas aventuras del legendario héroe sevillano, y que fué representado en Madrid á fines del siglo XVIII, sin que yo le haya visto mencionado por ninguno de los autores que de la bibliografía *tenoriana* se han ocupado.

¡Un nuevo *Don Juan* bailado! Hay que confesar que el descubrimiento, si es tal descubrimiento, no deja de ser interesante, aunque ya sabemos que el caballero Gluck habia escrito, hacia 1760, un baile de gran fantasía, sobre el mismo asunto, estrenado en Viena; y que en la misma ciudad se habia representado, pocos años después, en 1769, por la compañía Ackerman, el baile *Don Juan oder der steinerne Gast*, compuesto, según todas las probabilidades, por el célebre actor F. L. Schröder.

Creí en un principio que el libreto que poseía mi amigo Carmena pudiera ser una reproducción del que habia servido á Gluck, pues anteriormente he dicho que la partitura del futuro autor de *Alceste*, gozó de gran fama y fué representada en muchos teatros, siendo posible que de rechazo de Parma ó de Nápoles, hubiese llegado hasta Madrid. Un examen detenido me convenció de que me equivocaba, dejándome persuadido que se trata de una obra completamente original, hasta hoy casi ignorada y de seguro por nadie analizada. Pero dejémonos de digresiones y vengamos al señalamiento y descripción del tal libreto, que es lo que en verdad nos importa.

Trátase de un folleto en octavo, que consta de 20 páginas, sin contar la cubierta, y cuya portada, copiada textualmente, dice así: «*Don Juan Tenorio* | ó por otro nombre | *El combidado de piedra* |

Bayle trágico | pantomimo | compuesto por el Director | *El Señor Domingo Rossi* | que se há de egecutar en el Coliseo de | los Caños del Peral de Madrid que á | beneficio de los Reales Hospitales ad- | ministra la Real Junta de | su Gobierno.— Madrid. | En la oficina de Pantaleon Aznar. Sin fecha.

Entrando en el cuerpo de la obra, nos encontramos con una especie de prólogo, firmado por el ya citado Domingo Rossi, y dirigido *Al respetable público de Madrid*, en el que se dice que para los comienzos de la temporada de otoño é invierno—no sabemos de qué año; pero, por lo que más adelante indicaré, debe de ser uno de los comprendidos entre 1790 y 1800,—ha creído el autor conveniente, para agradar á los concurrentes al teatro, obsequiarles con la representación de un *Bayle* que tenga por asunto *uno que pasa por Historia de la Nación y tal es el Combidado de piedra*. Para su composición, declara Rossi haberse inspirado en los dramas españoles, italianos, franceses y alemanes que sobre el asunto se habían compuesto hasta la fecha, y confiando en la popularidad del argumento y en los prestigios de la presentación escénica, que realizarían tres mutaciones nuevas, debidas á los pinceles de don Angel y don Antonio Tadei, pintores escenógrafos del coliseo, espera obtener un gran éxito y conquistar los aplausos de la concurrencia, para lo que no ha vacilado en encargarse él mismo, Domingo Rossi, *inventor y compositor* del baile, de desempeñar la importante parte de Arlequín, criado y confidente de Don Juan.

La lista de los personajes que intervienen en el baile es la siguiente: Don Juan Tenorio; Don Gonzalo de Ulloa, comendador de Calatrava; Doña

Ana, hija de Don Gonzalo; dos novias con sus novios, paisanos; un viejo muy alegre; dos damas amantes de Don Juan; Arlequín, criado de dicho Don Juan; paisanos que festejan á los novios; diferentes damas y caballeros convidados por Don Juan á su banquete; furias infernales; comparsas; músicos; criados del comendador; paisanos; criados de Don Juan; monstruo y furias infernales. La acción se representa en Sevilla, y se desenvuelve en siete escenas, en la forma siguiente:

Escena I.—Calle de noche, con la casa del Comendador.—Don Juan, acompañado por su criado Arlequín y una comparsa de músicos, obsequia con una serenata á su amante Doña Ana, hija del Comendador, quien, oponiéndose á tales relaciones, sale con objeto de castigar al atrevido galán. Sobreviene un desafío, y Don Juan, tras haber dejado mal herido al padre de su amada, huye seguido de su fiel servidor. Rossi nos explica claramente lo que á continuación sucede, y yo me limitaré á transcribirlo. «Sale Doña Ana acompañada de sus criados, y al ver á su infeliz padre en tan triste situación, se sorprende; el Comendador, conociéndola, se esfuerza á darla los últimos consejos paternales; le recuerda la religión, le hace presente que su poco juicio le ha costado la vida, y, por último, le da un abrazo y fallece. La hija manda entrar en su casa á su difunto padre, y le sigue, enfurecida contra Don Juan y llorando su desgracia.» Precisa reconocer, al leer el párrafo anterior, que Domingo Rossi debía tener poca confianza en la fuerza expresiva del *baile-pantomimo*, por usar sus propias palabras.

Escena II.—Campo con colinas.—Dos parejas de aldeanos acompañados por sus deudos y amigos, celebran sus bodas con bailes y algazara,

cuando llega Don Juan, que al punto se entremete entre los convidados, cortejando á ambas novias en presencia de sus prometidos. Auxiliado por el fiel Arlequín, que distrae á la concurrencia con sus chistes y travesuras, logra raptar á una de las desposadas, produciéndose el consiguiente alboroto, cuando los circunstantes se percatan de lo ocurrido.

Escena III.—Lugar remoto.—La novia, burlada por el atrevido seductor, llora sus cuitas, y Arlequín pretende consolarla. Al efecto le muestra la lista de las innumerables mujeres seducidas por el galante caballero, haciéndola incluirla como es justo, en el número de las favorecidas, *de lo que ella, muy sentida*—agrega el bueno de Domingo Rossi—*le da de bofetadas*. Vuelve Don Juan, y la aldeana, al verle, huye despavorida, en tanto que el caballero se burla con su criado de lo ocurrido.

Escena IV.—Mausoleo, en el *quál* (sic) había varios sepulcros, y uno de ellos será el del Comendador con una estatua á caballo encima de su pedestal y en éste, grabados, se leían los siguientes versos (muy malos, como verá el lector):

«Del cruel que me dió la muerte fiero,
Del cielo aquí, ya mi venganza espero.»

Don Juan y Arlequín llegan al tétrico lugar y contemplan con asombro la estatua del buen Comendador. El cruel burlador de Doña Ana, no encuentra nada mejor que convidar á cenar á la efigie del padre de su víctima, y la estatua le contesta bajando tres veces la cabeza en señal de afirmación: «*Don Juan*—escribe Rossi—*se queda suspenso; pero luego se anima, le dexa un guante en*

señal, y se va con Arlequin, que está casi muerto de miedo.

Escena V. — Sala excelentemente preparada para dar el banquete. — Los convidados por Don Juan cenan alegremente, burlándose de la insaciable glotonería de Arlequin, cuando se oye un ruido bronco que anuncia la llegada del Comendador. A la vista del fantástico personaje, los invitados huyen, y sólo Don Juan permanece impávido, para hacer los honores al inesperado huésped, que no acepta la cena pretextando que no come viandas humanas; pero brinda á Don Juan para pagarle su convite á que pase á cenar á su sepulcro en su compañía, lo que el burlador acepta con gran terror de Arlequin.

Escena VI. — Sala de luto, con una mesa pequeña con mantel negro, y en el medio un pedestal grande; dos sillas, también negras, y dos candelabros con velas amarillas.

La estatua de Don Gonzalo aguarda á Don Juan considerando sus muchos desaciertos, cuando éste se presenta y *al verse en un lugar tan triste* — así se expresa el maestro bailarín — *se suspende un poco*. Ambos personajes se quedan admirados: Don Gonzalo, por el inaudito valor que tuvo Don Juan concurriendo al convite; Don Juan, por el lúgubre y funesto aparato de la cena. No obstante, acércase á la mesa y comienza á tocar las viandas; pero la estatua le da un golpe en la espalda, *le señala aquel sitio que infunde pavor*, y le dice que aún le queda tiempo para alcanzar perdón por sus culpas; de todo lo que el impenitente seductor se burla, decidiéndose á probar el tentador pastel que se halla sobre la mesa. A su contacto, el succulento manjar se convierte en una fenomenal y desmesurada serpiente, transformación que

le impele á pedir misericordia. Pero Don Gonzalo le reconviene, arguyendo que ya es tarde, y en este instante desaparece la estatua y la escena, y Don Juan se encuentra en el infierno.

Escena VII y última. — Infierno. — Aparece Don Juan en él, y todas las furias le persiguen, formando varios grupos: después de haberle atormentado mucho, le encadenan y meten en la boca de un dragón infernal, con lo que termina el baile. — Fin.

De la lectura del argumento que he extractado se deduce que se diferencia bastante del que sirvió de fundamento al famoso baile del Caballero Gluck, por más que esté inspirado en el libro que Bertati escribió para Gazzaniga, cuya ópera, *Il convitato di pietra*, se representó por primera vez en Madrid, en el mismo teatro de los Caños del Peral, en 12 de Noviembre de 1796; y en otras muchas producciones similares, bien de la *Comedia dell' arte* ó del repertorio de las marionetas alemanas. El admirable *Don Giovanni*, de Mozart, no llegó á Madrid hasta el 15 de Diciembre del año 1834, en que se cantó por primera vez, de un modo detestable, en el teatro de la Cruz. Tan sólo el sabio maestro Santiago de Masarnau, en ciertos artículos publicados en el periódico *El artista* (1835, números 1, 11, 22 y 94), defendió la inmortal obra maestra de los ataques de los criticastros al uso en España, y de las acometidas del vulgo ignorante. «Yo veo, por lo tanto—escribía Masarnau,—que el público de Madrid no está todavía en estado de apreciar el mérito del Don Juan, y que, por consiguiente, en ningún caso lo hubiera aplaudido.» La verdad es que tenía razón, siendo lo peor de todo, que á pesar del tiempo transcurrido seguimos lo mismo, puesto que una inmensa

mayoría de los que se llaman aficionados, son incapaces de todo punto, de comprender cualquier obra musical, que no tenga por único objeto deleitar más ó menos agradablemente el oído ó hacer brillar las habilidades de los virtuosos.

El libreto que acabamos de estudiar, no tiene dato alguno que pueda ponernos sobre la pista, para averiguar la fecha de la representación de este baile, *Don Juan Tenorio*, en Madrid. Tampoco he podido lograr saber ninguna noticia biográfica relativa al maestro Domingo Rossi, que llevaba un apellido muy vulgar en Italia, que ha sido ostentado por numerosos compositores, desde el famoso *Michel Angelo Rossi*, que floreció en el siglo XVII, hasta un Lauro Rossi, contemporáneo, autor de una infinidad de obras bufas de segundo ó tercer orden. A pesar de tal carencia de noticias, me atreví á afirmar que el baile que nos ocupa, debió representarse por los años 1790 á 1800, como anteriormente he indicado, fundamentando mi aserto en que, el día 4 de Octubre de 1792, en el teatro de los Caños del Peral, se representaba un baile heroico pantomímico, denominado *Orfeo é Eurydice*, compuesto y dirigido por Domingo Rossi; y en la existencia del libreto de otro *baile pantomimo*, *Ifigenia en Tauride*, que fué ejecutado en el mencionado teatro el 9 de Diciembre de 1794, en el que se consigna haber sido «*Inventado y compuesto por el señor Domingo Rossi, director y compositor de bailes del mismo teatro*», lo que me permite suponer que el músico bailarín permaneció algún tiempo como director del primer coliseo que, dedicado de lleno á la ópera italiana, existió en la capital de España, cuando tal espectáculo, abandonando la corte, comenzó á hacerse popular.

Y con esta suposición, doy por terminado el presente estudio, dejando á otro el esclarecimiento de los puntos oscuros ó dudosos, ya que me contento, por mi parte, con señalar á los curiosos un documento que juzgo interesante y tenía por ignorado.

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD

®

Los «Don Juan» del siglo XIX

Al comenzar la última centuria, se inicia una nueva fase en la historia del héroe de la leyenda del Convidado de piedra. El Don Juan moderno, no es más que un pálido reflejo del antiguo, ha cambiado tanto, que apenas si por llevar el mismo nombre y ser posible identificar sus antecedentes, nos es posible reconocerle. El romanticismo, con sus fantasías sentimentales, con sus terrores misteriosos y sus conflictos patéticos, influyó sobre su carácter, y el *byronismo* y el *walterismo* le dieron buena dosis de ideas pesimistas y desesperadas, bastante para hacerle aborrecer la vida. Por último, las lucubraciones filosóficas de nuestros días le han quitado toda juventud, convirtiéndolo en un sér meditativo, dominado por el concepto de la nada, desengañado ante la vanidad de todo. Aquel hombre de instinto y de acción, aquel titán incansable, curioso de derrochar su energía y de gozar á todo trance, que podía decir con verdadera arrogancia:

Tengo bríos
y corazón en las carnes,

ha enfermado, padece neurastenia. Sentimental, escéptico y cínico, la vida le pesa, y el placer le re-

sulta una fuente de males y de disgustos, no sabe en qué copa beber, y todos los licores le resultan igualmente amargos. De figura dramática, se ha transformado en figura lírica, casi elegíaca. Hombre irresoluto, reflexivo y meditabundo, se pierde en especulaciones metafísicas, es capaz del arrepentimiento, siente compasión de sus víctimas, y no necesita la intervención sobrenatural para su castigo, en su propia conciencia ha hallado el gusano roedor que le llevará á la muerte. Confesemos que el cambio ha sido radical y que Tirso no reconocería su creación. Hermano del doctor Fausto por su nacimiento, ya que si aquel gran rebelde sintetizaba las tendencias espirituales que atormentan el alma humana, él representaba las indomables tendencias sensuales del hombre, se han fusionado con el tiempo y Federico Hebbel ha podido decir que si todo Don Juan termina en Fausto, todo Fausto concluye en Don Juan. El libertino se ha hecho filósofo, y si antiguamente poetas y dramaturgos le enviaban al infierno con toda tranquilidad, el problema de su salvación ha atormentado la fantasía de los escritores modernos. Ya el protagonista del drama de Zámora, invocaba la divina gracia, aunque sin obtenerla; el de Zorrilla, más feliz, se salvará gracias al sacrificio y á la intervención de Doña Inés. Una mujer, Julia la andaluza, dará su alma y su vida por redimir del fuego eterno á su amante el Don Juan de Campoamor. Los héroes de Lenau y Pablo Heyse odian la vida que se han hecho imposible y se castigan por sí mismos. El *Don Ramido* del poeta sueco Almgöist, extraña encarnación escandinava del tipo inmortal, buscará la expiación de sus crímenes, haciéndose odiar, bajo nombre supuesto, de la única persona que le ama,

y el Don Juan de Tolstoi, convertido por Doña Ana, renunciará al mundo, y se retirará á un claustro, donde hallará la muerte reconciliado y absuelto. De seguir por este camino, llegará el día en que veamos al desalmado Burlador colocado en los altares y haciendo milagros.

La verdad es, que tal evolución del carácter del héroe legendario, era muy favorable para la música. El drama lírico quiere, ante todo y sobre todo, acción, por esto Don Juan, figura eminentemente dramática, le convenía en modo superlativo. Al pretender emular al doctor Fausto, invadiendo su campo de actividad ideal, ha perdido mucho de su eficacia escénica, dando en ser un personaje propio de novelas, cantos épicos y fragmentos líricos, formas literarias muy poco adaptables á las exigencias de la música, arte impropio para el análisis de carácter.

No todas las producciones musicales, escritas sobre Don Juan en el siglo XIX, están inspiradas en concepciones contemporáneas. En el estudio del desenvolvimiento de las ideas, un orden cronológico exacto es imposible, nunca faltan precursores que adivinen, ni conservadores que se atengan á lo tradicional, por lo que hallaremos obras que parecen anticiparse á su tiempo, al lado de otras pertenecientes al período anterior.

La primera tentativa de fusión entre la leyenda de Fausto y la de Don Juan, es una extraña y original comedia, puesta en música por José Kurtz-Bernardon, de la que se conservan manuscritas en la Biblioteca imperial de Viena, única-mente la primera y la última escena. Titúlase la extravagante concepción: *Der ruchlose Juan del Sole*, y tiene por héroe una especie de mago, Juan del Sol, sobre quien se ha discutido mucho, iden-

tificándolo algunos con el doctor Fausto de la leyenda, y pretendiendo otros que no era más que el médico de Francfort, Juan Miguel Faust, que aún vivía en 1704.

Los fragmentos musicales de tan raro poema, contenidos en la colección *Teutsche Arién* de la Biblioteca vienésa, no nos suministran grandes detalles respecto al desenvolvimiento de la acción, en la que, según parece, el destino debía ser el principal protagonista. El autor de *Juan del Sole* floreció en la segunda mitad del siglo XVIII, era músico y poeta, y sabemos que adaptó á la escena alemana *La serva padrona* de Pergolese, esa joya del arte bufo italiano. No se puede precisar la fecha de su drama donjuanesco, en el que el héroe, impulsado por una fatalidad irresistible, comete toda clase de locuras, horribles delitos y larga serie de homicidios. Aunque por el tiempo en que se escribió, la obra de Kurtz-Bernardon pertenece á la décimoctava centuria, por las ideas que la inspiran, y por haber intentado fusionar el tipo de Don Juan con el del doctor Fausto, debe figurar en la serie de las concepciones inspiradas por la leyenda del Burlador en el siglo XIX. El amor no es el principal móvil de la acción, en la que intervienen Venus y Cupido, los espíritus, y las fuerzas sobrenaturales que hacen abrirse las tumbas de las víctimas de Don Juan. Un ente infernal, especie de Mehistófeles, acompaña al héroe y le sirve de guía y consejero en sus empresas, hasta que le abandona, ofreciéndole como único consuelo, un puñal para que se quite la vida. La última escena acaece en el cementerio, donde se hallan sepultadas las víctimas de Don Juan. Ante los ojos del asesino, caen varios rayos, que abren las tumbas, y sucesivamente aparecen

y hablan Don Diego, el conde de Gormas y Doña Elvira. Se diría que estamos en presencia de los fantasmas que intervienen en los Don Juanes de Alejandro Dumas y de Zorrilla, que tantos puntos de semejanza tienen. El triste héroe averigua de este modo que en el conde de Gormas mató á su padre, y que en el hijo del conde mató á su hermano. La sombra de la madre de Doña Elvira, le confirma tan fatales sucesos, aconsejándole que se arrepienta y cambie de vida; el miserable, desesperado, trata de suicidarse con el puñal que le ofreció su diabólico acompañante; logrando sólo herirse de modo ligero, pero al arrojar lejos de sí el arma homicida, hiere y mata á Doña Ximena, su esposa, que se descubre ser su hermana. Por último, Don Juan invoca á Doña Elvira, muriendo aplastado por la tumba de su víctima, que se desploma sobre su cabeza.

La obra de Kurtz-Bernardon deja perplejo por su extravagancia. Dificilmente se puede imaginar algo más laberíntico y complicado. El episodio de la muerte involuntaria de Doña Ximena, recuerda en cierto modo un incidente capital del *Don Álvaro* del duque de Rivas, y el conjunto de las escenas que conocemos, de la disparatada concepción, parece presagiar ciertos efectos y recursos que más adelante serán empleados en los Don Juanes ultrarrománticos de Dumas y Zorrilla. Por los fragmentos existentes, es muy difícil juzgar este drama musical, que, sin duda alguna, debía ser producto de una imaginación desquiciada y frenética.

Pero no se crea que con *Der ruchlose Juan del Sole*, queda agotado el tema de lo extravagante y monstruoso. Existe otra producción músico-poética, que no le cede en nada á la concepción de Kurtz-Bernardon, y que también trata en cierto

modo la leyenda de Don Juan. Me refiero al poema *Der Färberhof oder die Buchdruckerey in Mainz*, impreso en 1809, y otra de cierto Nicolás Vogt, que tenía, á no dudar, más de loco que de poeta. En tal obra, mezcla singular de ópera y de drama, se amalgaman las leyendas de Fausto y de Don Juan, con la historia del librero Juan Fust de Maguncia, y la invención de la imprenta. Vogt descompone el *Fausto* de Goethe y el *Don Giovanni* de Mozart, agrega episodios de su cosecha y salpica el conjunto con arias, coros, recitativos, dúos fríos y cuartetos, tomados de todas partes y sin reparar en el origen. La escena pasa del cielo al infierno, del infierno á la tierra, de la tierra al cielo, y así sucesivamente, á gusto del escritor. Fausto y Don Juan, fusionados en una misma persona, hacen un solo loco verdadero. Wagner se convierte en Leporello, y la Elena de Goethe, que aquí se llama Cristina, debe aparecerse á Don Juan rodeada de gloria y bajo el aspecto de una Virgen de Rafael ó del Guercino, tal es la voluntad del autor. Para que nada falte, la música que acompaña el drama, arreglada por el propio Vogt, procede del *Asur* de Salieri, del *Requiem* y del *Rapto en el Serrallo* de Mozart, y de otras composiciones hoy olvidadas.

Me parece que en el terreno de lo disparatado no se puede pedir más. De seguir por tal camino, llegaríamos á contagiarnos de la locura que aquejaba á Kurtz-Bernardon y á Nicolás Vogt, por lo que conviene volver atrás, y en efecto, las dos obras que van á ocuparnos, lejos de ser progresistas, debieron más bien, por lo poco que de ellas sabemos, inspirarse en el criterio tradicional. No creo ni á Carnicer ni á Raimondi, espíritus atrevidos y revolucionarios.

Las dos obras que hemos señalado de pasada pertenecen á un género incalificable, pero no debían dejar de figurar, aunque no fuera más que á título de curiosidad, en el presente estudio, que deseamos hacer lo más completo que nos sea posible. Las dos óperas de que vamos á tratar ahora entran de lleno en nuestro plan. De la primera sabemos muy poco, y hasta se dudó de su existencia, pero no falta quien pretenda que hacia 1818 se representó en Roma una ópera denominada *Il dissoluto punito*, con música de Raimondi. Las investigaciones por mí realizadas para comprobar este aserto, han sido infructuosas, y nada más he podido averiguar. El maestro Raimondi fué un buen artista y un técnico excelente, que disfrutó de bastante fama, y su ópera sobre Don Juan, caso que la escribiera, estaría seguramente, si se tienen en cuenta las tendencias y el gusto de la época, inspirada en las tradiciones del teatro italiano.

Presumo lo mismo de la ópera *Don Giovanni Tenorio*, compuesta por el ilustre maestro español Ramón Carnicer, que se estrenó en Barcelona el 20 de Junio de 1822, cantándose en Madrid durante la temporada de 1826. Se trata de una ópera semiseria, en dos actos, cuyo libreto no me ha sido posible ver, así como la música, que sospecho debe existir en partitura en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid ó en poder de los descendientes del afamado compositor, que fué maestro del insigne Barbieri. Antes de escribir su *Don Giovanni Tenorio*, Ramón Carnicer había viajado por Italia y hecho representar en Barcelona dos óperas, *Elena y Constantino* y *Adela di Lusignan*, ambas sobre libretos italianos, ya puestos en música por Mayr y Coccia, el primero, y por Caraffa,

el segundo, lo que nos permite suponer que el poema de su tercera ópera procedería de un mismo origen. Confirma esta opinión el hecho de que otras dos obras de Carnicer estrenadas en Madrid posteriormente, *Elena é Malvina*, en 1828 y *Cristoforo Colombo*, en 1831, tenían también libretos italianos, y el de esta última era el mismo que Felice Romani había escrito para el compositor Morlachi, y se había representado en Génova el 30 de Junio de 1728, con ocasión de la apertura del Teatro *Carlo Felice*.

El *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer no gustó. Según una curiosa crítica de la ópera, publicada en el periódico de Barcelona *El Vapor*, á raíz del estreno, el error principal del maestro «estaba en hacer pruebas de las graves armonías de la escuela tedesca». El defecto, dado el gusto de la época, era muy grave; pero es posible que el error de Carnicer fuera un acierto. Desde luego, el músico catalán era una verdadera personalidad artística y un compositor de indiscutible valía. Ignoro si en su obra se inspiraría del *Don Giovanni* de Mozart, pues sus biógrafos no dicen nada sobre este punto; lo que sostiene la fama es que trabajó mucho y bien, llegando á hacer concebir la esperanza de que quizás hubiera fundado una ópera puramente nacional, así lo declara Ochoa en el periódico *El Artista* (1836). En cuanto tenga ocasión para ello, me propongo estudiar con detención el *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer, y supongo que el estudio vale la pena, aunque sólo sea por tratarse de la primera obra lírica, escrita sobre una leyenda tan nacional, por una pluma española.

Prosiguiendo nuestro estudio, y ciñéndonos en lo posible al orden cronológico, toca citar ahora una ópera bufa que tuvo ciertamente escasa

importancia y efímera existencia, y que con toda seguridad debe haberse perdido. En sus *Memorie artistiche*, refiere el fecundo compositor Giovanni Pacini, que, durante su juventud, compuso una ópera bufa en un acto, denominada *Il convitato di pietra*, que se ejecutó en 1832 en Viareggio, en el Teatro particular y privado de la familia Belluomini. Esta obrita, escrita con toda probabilidad para celebrar una fiesta íntima y que jamás fué representada en público, tuvo por intérpretes al propio padre del compositor, cantante bufo muy célebre en Italia, á sus hermanos Claudia y Francesco, á la esposa de este último y á un aficionado llamado Bilet. No creo arriesgarme mucho al asegurar que la partitura de Giovanni Pacini, debía valer muy poco, ya que de las ciento y pico óperas, escritas por este compositor de la escuela rosiniana, ni aun siquiera *Saffo*, que fué considerada como su obra maestra, ha logrado salvarse del olvido.

Sólo conozco de nombre la ópera cómica en un acto *Le don Juan de village*, letra de Chazot, música de Byron d' Orgeval, que se cantó en el Teatro de la Monnie, de Bruselas, el 6 de Mayo de 1863. El libro debía ser una adaptación á la escena lírica del vaudeville del mismo nombre, escrito en colaboración por Jorge Sand y su hijo Mauricio.

Hemos llegado á la concepción musical más importante que el glorioso *Don Juan* ha inspirado durante el siglo XIX. Esta obra de primer orden, grandiosa y admirable, vió la luz en lejanas tierras, y es debida á la colaboración de dos grandes artistas, el insigne poeta Puschkine, y el ilustre compositor Darjomirsky. Se considera generalmente, como la obra capital, el verdadero archeti-

po del drama lírico, conforme á los ideales de la moderna escuela musical rusa. La partitura del *Kameny gost*, *El convidado de piedra*, no fué terminada por el gran maestro, jefe indiscutible del famoso grupo de los cinco, que tan gran papel debía representar en la evolución del arte moscovita. La muerte le sorprendió sin haber podido llevar á cabo la empresa, y dos de sus amigos, artistas eminentes, se encargaron de poner la obra en condiciones de ser representada. César Cui compuso el preludio y Rimsky-Horsakoff instrumentó la partitura, ateniéndose ambos con toda escrupulosidad á las indicaciones y notas del maestro. Ya terminada, la interesante obra se estrenó en el Teatro María de San Petersburgo el 28 de Febrero de 1872, causando extraordinaria sorpresa, tanto por lo atrevido de la concepción, como por su extraña originalidad.

Darjomirsky ha puesto en música el texto de Puschkine, tal y como fué escrito, sin hacerle la menor modificación para arreglarlo al molde convencional de la ópera. El poeta que en más de una ocasión, especialmente en su *Eugenio Onegin*, se muestra hermano de Lord Byron, en este drama se aparta de su modelo original, para seguir las huellas de Shakespeare y de Goethe. La obra encaminada á cantar la eterna vanidad de lo existente, consta de un solo acto, dividido en cuatro cuadros. Don Juan se disfraza de fraile para confesar y seducir á la bella Doña Ana, viuda del Comendador, á quien el galán ha matado. Doña Ana no puede resistirse á los ruegos del seductor, reconoce y perdona al asesino de su esposo, lo abraza y lo besa, pero cuando va á entregarse, aparece la estatua del Comendador, esposo doblemente ultrajado, que castiga al culpable conforme

á lo dicho en la leyenda. Sería muy largo hacer un análisis de las innumerables bellezas contenidas en la partitura de Darjomirsky; básteme señalar la admirable escena final, con su característica progresión por tonos enteros, que acompaña la aparición del tétrico convidado. La obra en nada recuerda el drama maravilloso de Mozart, está informada en muy distintos ideales, sigue paso á paso, con exquisita escrupulosidad el texto del poeta, y lo comenta con gran eficacia dramática. El *Kameny gost* es una partitura de gran valor, que puede señalarse como tipo y modelo de la escuela tan original que ha producido artistas de la talla de Cui, Barodine, Rimsky-Horsakoff y Mousgorky.

De Rusia á España, el salto es grande, pero aún es mayor si consideramos que de las alturas del drama lírico, vamos á caer en las mediocridades de la zarzuela. De todos los *Don Juanes* modernos, quizás, y sin quizás, el de Zorrilla sea el que mejor se preste á las exigencias del drama musical, pero para llevar á cabo la obra con probabilidades de éxito, hace falta un artista dotado de exquisito gusto, que desmoche con mano hábil el exceso de florecimiento lírico con que el poeta ha llenado su obra, y la reduzca á proporciones musicales. El mismo Zorrilla acometió la empresa. Sin duda alguna, con intención de desviar al público de su famoso drama, que ningunas ventajas materiales le producía, en tanto enriquecía al editor que lo había comprado por un puñado de cuartos; el poeta transformó su obra en zarzuela en cuatro actos, y en esta nueva forma, bajo el título de *El convidado de piedra*, la hizo representar en el teatro del Circo de Barcelona, en el mes de Agosto de 1875. La música había sido

compuesta por el maestro Nicolás Manent, mediocre autor de una ópera, *Gualterio di Montsenis*, cantada con mediano éxito en el teatro del Liceo de la ciudad condal en 1857. La nueva zarzuela sufrió un fracaso lamentable, y de ella no se ha conservado el menor recuerdo. Pocos años después, la compañía de bufos que dirigía Arderius, representaba por todos los teatros de España (en Málaga lo hizo el 27 de Marzo de 1879 para beneficio del director), un bailable bufo titulado: *Don Juan Tenorio*, que sería, con toda seguridad, una patochada indecente é indecorosa, sin pies ni cabeza, como la mayor parte de las obras que formaron el repertorio de aquella compañía. Se ignora el nombre del compositor de la música de tal engendro, y á decir verdad, no debe preocuparnos gran cosa.

El 19 de Septiembre de 1818, Lord Byron escribía á Tomás Moore, su amigo, que había dado fin al primer canto de su poema *Don Juan*. Era el primer anillo de una cadena que la muerte del gran poeta debía dejar sin conclusión. Aunque parezca extraño, es lo cierto que el autor de *Childe Harold*, no era hombre para respetar al héroe tradicional; en sus obras no podía haber más que un personaje dominante, él mismo, que se reproducía en cuantas inspiraciones brotaban de su ardiente fantasía. En el poema de Byron, *Don Juan* no es más que un nombre, la leyenda no entra para nada en la composición, y, sin embargo, la exuberancia de vida, el loco correr de aventura en aventura, las pasiones vehementes y exaltadas, el sensualismo extraordinario, el soberano desprecio de toda ley humana ó divina, hacen que el héroe del poeta inglés sea un descendiente legítimo del Burlador primitivo, y desde luego el

que más se asemeja en el carácter, entre todos los *Don Juanes* modernos. Para Byron-Don Juan, el mundo no representa nada, el amor es una quimera, y la vida un sacrificio, un cúmulo de males y de extrañezas, una mala comedia que no vale la pena de ser representada. La figura resulta grandiosa, y reúne, al espíritu mordaz y batallador de Voltaire, la fina ironía del canónigo Swift; á la sensibilidad enfermiza de Rousseau, el desmesurado orgullo del aristocrático *dandy* inglés. Byron-Don Juan, sér incomprendido, sólo en el mundo, escupe por todos sus poros el tedio inmenso que le causa la vida, y el poema resulta, en verdad, la sátira más acerba y procaz que el poeta ha lanzado á la sociedad de su tiempo. Jamás se preocupó en serio de cómo acabaría el héroe de su obra. Un momento pensó en hacerlo guillotinar por la revolución francesa; cambió de idea, lo haría víctima de un matrimonio desgraciado; pasa tiempo, y otra solución se presenta á su espíritu inquieto, para colmo de ironía, Don Juan viejo, morirá de presidente de una sociedad benéfica «*The Society for the suppression of Vice*»; pero, en realidad, vivirá cuanto él mismo viva, tiene que ser su inseparable compañero de tedio y de aburrimiento.

Intentar hacer una obra musical con el *Don Juan* de Byron, sería temerario, por no decir imposible. El grandioso poema no cabe en el marco del drama lírico. No obstante, algunos compositores se han inspirado en algunos de sus episodios y cantos, especialmente en las aventuras del héroe con la gentil griega Haydée, para escribir sendas producciones. En 1877, el Príncipe de Polignac, aficionado que era un verdadero maestro, hizo ejecutar en Saint-Quentin, una escena lírica:

Don Juan et Haydée, texto de Edmundo Deliére. Esta obra, que por su forma se acerca más á la cantata dramática que á la ópera, no deja de tener interés. Las romanzas que sucesivamente cantan los dos protagonistas, son fragmentos inspirados y sentidos y los coros están perfectamente tratados. Sobre el mismo poético episodio, un compositor bohemio, Zdenko Fiebich, hizo representar en el teatro nacional de Praga, en Febrero de 1896, una ópera en cuatro actos, libro de madame Agnès Schulz, titulada *Haydée*, que obtuvo muy buen éxito. La ópera cómica de Scribe y Auber, que lleva este mismo nombre, trata un argumento muy diferente, y Don Juan no figura en ella para nada.

Estudiando los *Don Juan* musicales del siglo XIX, vamos pasando revista á las más importantes creaciones literarias que la leyenda del *Convidado de piedra* ha empleado en dicha centuria. Hemos tropezado con el drama de Puchkine, y con el poema de Byron; otro compositor ruso nos va á dar á conocer el *Don Juan* de Tolstoi, Alejandro Konstantinowic, no el glorioso autor de *La guerra y la paz*. En efecto, en Noviembre de 1888, en el Teatro María de San Petersburgo, se estrenaba una ópera, *Juan de Tenorio*, con música del maestro Alejandro Boris Scheel, inspirada en dicho interesante poema dramático.

El conde Tolstoi parece haberse hecho el intérprete de las ideas expuestas por Hoffmann en su famosa cuento *Don Juan*, admirable comentario, aunque un tanto exagerado y fantástico, á la obra portentosa de Mozart. Es sabido que el ilustre autor de los cuentos fantásticos nos presenta á Doña Ana locamente enamorada de su seductor, y luchando entre su amor desesperado y su

deber de hija. Cumplirá este último, pero no podrá sobrevivir á su venganza, la muerte de Don Juan, será su propia muerte. Hecha esta aclaración, conviene hacer notar, además, que el héroe de Tolstoi es más bien pariente cercano de Fausto que del Burlador tradicional. Este Don Juan, perdida su ilusión en el ideal, llama en su auxilio las fuerzas ocultas, hace pacto con Satanás, y se entrega al goce frenético de la vida. En el desarrollo de la acción pudiera asegurarse que el escritor ruso ha seguido paso á paso el primer *Fausto* de Goethe. Véase si la observación es justa; primero, el prólogo en el cielo; después, la seducción de Doña Ana, que se entrega en brazos de su nuevo amante, abandonando á su esposo Don Octavio; más adelante, Don Juan, que traiciona á la seducida y que mata en desafío al Comendador, su padre, y al propio Don Octavio, por último, Doña Ana, que ama siempre al traidor y que desesperada se suicida. La aparición de la estatua en el banquete no está justificada, y naturalmente no produce ningún efecto. En cambio, la muerte de Doña Ana transforma el alma de Don Juan, que de la culpa pasa al arrepentimiento. Tan sólo en Dios puede hallarse la calma; el amor humano es un vano ensueño; todo placer se trueca en amargura, por eso el antiguo Burlador se recluye en una celda, y, á fuerza de oraciones y de penitencias, alcanza la eterna salvación. El argumento es bien poco *donjuanesco*; en cuanto á la partitura del maestro Boris Scheel, mis noticias son, que no obtuvo gran éxito y que en realidad no pasa de ser mediana. El compositor pertenece al mismo grupo que Rubinstein y Tschaikorosky, es decir, no es francamente eslavo, y se deja influir por el elemento alemán.

Antes de terminar la lista, que por las trazas es digna compañera del catálogo de Leporello, debo citar una serie de obras más ó menos relacionadas con el asunto de que tratamos, y de las que tengo muy escasas noticias. Nada sé de una ópera bufa denominada *Il nuovo Don Giovanni*, puesta en música por un tal maestro Palmieri, que se representó en Italia hacia 1887. Otro italiano, el maestro Ruta, escribió unos intermedios musicales para el drama de Alejandro Dumas, *Don Juan de Marana*, y los fragmentos de esta partitura, publicados por la casa Ricordi, como un *Brindisi* perteneciente al primer acto, una *Serenata*, del segundo, una *Cansone del Monaco*, del tercero y una *Prehgiera*, del cuarto, carecen de interés. El drama del insigne novelista francés, es una concepción extravagante, especie de mosaico compuesto con episodios del *Fausto* de Goethe, de la linda novela de Merimée *Les ames du purgatoire*, de los *Don Juanes* españoles, y de otras mil procedencias. Se representó en París en el mes de Abril de 1836, y fué traducido al castellano por García Gutiérrez. Zorrilla lo conoció, sin duda alguna, y para comprobarlo basta comparar la escena de la apuesta entre Don Juan Tenorio y Don Luis Mejía, con otra escena similar entre Don Juan de Marana y Don José Sandoval. La sombra de este Sandoval es quien se encarga de dar muerte al héroe de Dumas. Esta obra fantástica y ultrarromántica, en la que aparecen la Virgen y las cohortes celestiales, debió ser acompañada, en su estreno, por una partitura bastante importante. Supongo que sería compuesta por el maestro A. Pilati, especialista en escribir *trémolos* y *melodramas*, para las escenas más patéticas de los dramones, más ó menos terroríficos, que por

entonces se estrenaban en los teatros del Bulevar; aunque no tengo datos positivos que afiancen mi parecer.

Ignoro si la zarzuela del maestro Rafael Hernando, *Cosas de Don Juan*, estrenada en Madrid en 1854, tiene que ver algo con el asunto que nos ocupa. Lo mismo me ocurre con otra zarzuela de Mariano Vázquez, que he visto citada por algunos biógrafos del compositor granadino, aunque sin mencionar la fecha del estreno, denominada *El hijo de Don Juan*.

En 1892, el día 7 de Marzo, en el Teatro des *Nouveautés* de París, se representó una pantomima, con música del maestro E. David, que llevaba el título *La statue du commandeur*. Se trata de una obrita de escaso valor, con asunto picaresco y un tanto procaz, pues la vengadora estatua, lejos de cumplir su misión, se deja conquistar por una de las galantes damiselas que asisten al banquete de Don Juan, y, olvidando sus agravios, toma parte—y no pequeña—en la cancanesca orgía. La pantomima en cuestión duró poco en los carteles y pronto fué olvidada.

No verta mi trabajo completo, si dejara de hacer mención de una concepción singular, inspirada en el *Don Juan* del famoso poeta Lenan, autor de un *Fausto* muy interesante, y escrito por un artista de primer orden, cuyos ideales estéticos no podrán convencer, pero ante quien hay que descubrirse como ante una de las principales personalidades del arte contemporáneo. Fácil es adivinar que me refiero al poema sinfónico *Don Juan*, del insigne Ricardo Strauss, compositor indiscutible y admirable.

No soy de los que creen que el arte de los sonidos pueda describirlo y expresarlo todo de un

modo concreto y definido. Su esfera de acción es siempre vaga é indeterminada, y en esto estriba precisamente su grandioso y mágico poder. Acompañando á la poesía, en íntima unión con la palabra, puede producir efectos maravillosos, los verdaderos dramas líricos; desde Monteverde á Wagner, nos lo prueban; en sí sola, su fuerza es tanto más intensa, cuanto es más indefinido y misterioso su lenguaje; por eso me parece rebajar la alta dignidad de la música, obligarla á describir y á singularizarse. Siempre me ha parecido que la música llamada descriptiva, la música de programa, era un arte inferior, algo así como la escultura chripselefantina, ó las tallas pintadas, que si no pueden juzgarse con indiferencia—Fidias hizo sus más célebres creaciones, la Minerva Athenea y el Júpiter Olímpico, en la primera de dichas dos formas escultóricas—no responden ciertamente á la más pura belleza ideal. Lord Bacon decía: «*Es preciso no poner alas de plomo á la fantasía*», y á mi modo de ver, el programa es un rudo peso que impide volar libremente al hermoso pájaro azul de la sinfonía. La Sinfonía Pastoral de Beethoven no describe un paisaje, expresa las impresiones que la naturaleza produce en un alma capaz de comprenderla, de aquí su inmenso poder sugestivo; el sordo sublime sabía muy bien hasta dónde podía llegar, y jamás intentó una descripción objetiva. Necesaria era la presente digresión, para hacer comprender las reservas que opongo al arte de Ricardo Strauss, compositor que admiro sin restricciones en *Muerte y Transfiguración*, pero que no acaba de satisfacerme en *Don Quijote* y en *Don Juan*.

Conviene advertir que la creación de Lenan no es adaptable á la música. No se trata de un

poema, ni de una tragedia, sino de una serie de escenas que no tienen más punto de unión que el intervenir en ellas el mismo protagonista, Don Juan. Cada cuadro nos descubre un aspecto del alma del personaje, altamente hermoso, creado por el poeta austriaco, y para ello no quiero hablar más que de la admirable escena del bosque. Don Juan ama el amor, por eso persigue á todas las mujeres con el afán de encontrar en alguna la plenitud absoluta del bien á que su alma aspira. Cuando habla del amor, lo hace en filósofo y en poeta. Viajando cierto día con su amigo Gracioso, atraviesa un bosque y se detiene á admirar la grandeza del paisaje. Es la primavera, y la naturaleza entera trabaja en su misteriosa obra de generación; de sus labios brota entonces un himno de entusiasmo, digno del divino Lucrecio, en que canta al Dios que crea y procrea. Para él esta fuerza amorosa del universo, es sagrada, y por eso su alma se excita de júbilo al oír un gallo silvestre encelado lanzar al aire su grito de deseo. Al mismo tiempo, nota que un cazador quiere matar al animal amante, y sólo le preocupa la suerte del cantor, sin pensar ni un momento que Antonio, el cazador, es su más encarnizado enemigo y que le anda buscando para darle muerte. Su seguridad le importa poco, no se debe cazar en aquel bosque que llenan la primavera y el amor, y aquel animal no debe morir, *no debe morir porque ama*. En este concepto está toda la filosofía del héroe de Lenan, para quien la muerte es el castigo supremo; al morir, todas las deudas se pagan, y como sabe que tal ha de ser su fin, siembra en torno suyo el dolor sin el menor escrúpulo ni el menor remordimiento, en su afán incansante de alcanzar un bien que siempre se le escapa.

María, Clara, Isabel, Blanca, Costanza, Inés, todas son víctimas suyas; unas le odian y le maldicen, otras le perdonan y le siguen fieles; de ninguna guarda más que un triste recuerdo, su mismo espíritu se encarga de amargarle todo placer. No necesita la intervención divina para ser castigado. Espera la muerte con tranquilidad suma, y por una idea genial del poeta, cuando llega la hora suprema, todas las mujeres que ha seducido, todos los hijos de quienes es padre, se le presentan, conducidos por Don Pedro, el hijo del Comendador, que le reprocha su pasado. La escena es singularmente bella, ante la acusación, todas las mujeres defienden á Don Juan; es más, lo admiran, proclaman que él fué la única dicha de sus vidas, y confiesan que aunque le odien, no pueden dejar de amarle en el fondo de sus almas. Don Juan contempla con indecible amor á todos sus hijos, y les hace una recomendación suprema: *Sed alegres, porque la alegría es la felicidad*. Confesemos que es una hermosa despedida de la vida y que después de ella, el héroe puede dejarse matar por Don Pedro; está decidido á desaparecer, pero quiere que la muerte no le venga por su propia mano.

A ser lógicos precisa reconocer que tales sutilezas psicológicas escapan al campo de la música, y que al pretender tratar en forma sinfónica el poema de Lenan, Ricardo Strauss había emprendido un camino difícil, por no decir imposible, del que ha salido bien, gracias á su prestigioso talento. Sin que las ideas principales del poema sinfónico, *Don Juan*, brillen por su originalidad—una de ellas reproduce casi nota por nota un motivo muy popular de *La Favorita*—el conjunto sorprende, tanto por la complicada labor contrapun-

tística, como por la extraordinariamente rica paleta orquestral. Strauss es un colorista maravilloso, y en el dominio del complicado mecanismo de la orquesta, ha llegado á una altura vertiginosa. Su partitura tiene mucho que estudiar, pero de hablar con toda sinceridad, nunca me he acabado de convencer de que aquello fuera una interpretación siquiera remota del poema de Lenan.

Creo haber pasado revista á todas las obras musicales que ha inspirado la hermosa leyenda del *Convidado de piedra*. Quizás alguna haya escapado á mis investigaciones, accidente frecuente en esta especie de trabajos, pero, sin embargo, he tratado de ser lo más exacto y completo posible. Con ser las producciones reseñadas numerosísimas, no veo agotado el tema, y bien me lo prueba la existencia de dos partituras de *Don Juan*, una medio inédita, y la otra aún no terminada por completo, debidas á dos compositores españoles.

Un malagueño, el notable violinista Luis Alonso, que realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Bruselas, compuso, al poco de terminar su enseñanza, una ópera sorprendente, con libreto sacado del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, por un pariente del famoso compositor Berlioz. He dicho que la partitura de Luis Alonso era sorprendente, y no retiro la calificación. Nadie puede imaginar, en efecto, la formidable orquesta, que la fantasía meridional del músico andaluz había imaginado. La orquesta de la tetralogía wagneriana era un juego de niños, al lado de la exigida por aquel *Don Juan y la estatua del comendador*, cuya ejecución necesitaba nada menos que treinta y dos instrumentos de metal. *Exersez du peu?* como decía Rossini. En aquella concepción caótica, no faltaba ni genio, ni imaginación, ni arte;

pero ante su vista, cualquiera retrocedía con espanto, aquello parecía la obra de un loco. Afortunadamente, el maestro solía acomodar á proposiciones accesibles su desaforada concepción, y en esta forma he oído ejecutar en Málaga, en los conciertos dados bajo la dirección del autor, la *Ober-tura*, y un *Preludio sinfónico descriptivo de los funerales del Comendador*, trozos importantes, que no carecían de grandeza y de hermosura. Allí se mostraba un temperamento vigoroso, capaz de realizar obras meritorias, cuando entrara en caja, y se dejara de locas fantasías. Algunos años después—casi veinte—de aquellas audiciones han caído en mis manos varios fragmentos impresos en París del *Don Juan et la Statue du Commandeur*, de Luis Alonso. Son los siguientes: *Ave María*, para piano y canto; y *Vals fúnebre, Almas en pena y fuegos fatuos, Canción Andaluza y Ronda de Beatas y Monjas caminando al oficio de las Almas del Purgatorio*, en reducción para piano solo. Con estos trozos, es casi imposible darse cuenta de lo que podrá ser la obra en cuestión, que supongo muy cambiada del primitivo original, pues no en balde pasan tantos años, y con la edad y la experiencia maduran los irgenios. Desde luego, tengo la seguridad de que no puede tratarse de una obra indiferente, á muy poco que los ópimos frutos que prometía el ingenio natural de Luis Alonso y sus excelentes facultades, hayan llegado á conveniente sazón.

La otra partitura á que he aludido, es el *Don Juan* que tiene en el telar el compositor Amadeo Vives, un artista que puede hacer muy buena música cuando quiere, lo que no ocurre todos los días. Por mis noticias se trata de una obra seria, madurada y reflexiva, en la que el artista ha pues-

to la mayor parte de su espíritu. El libreto, fusión del *Burlador* con el *Don Juan* de Zorrilla, es de por sí una obra literaria y artística, debida á la pluma del excelente poeta Marquina, aún no apreciado en todo lo que se merece. Esto sólo, hace augurar bien para el porvenir del drama lírico nonnato, que deseo todo lo brillante y favorable posible.

Aquí debe terminar nuestro trabajo, ya que tras estudiar el pasado, hemos tenido la audacia de lanzar una mirada hacia el porvenir. No obstante, volvamos por un instante la cara hacia atrás, para saludar por última vez al admirable *Don Giovanni* del divino Mozart, la más fiel interpretación musical del carácter del *Burlador*, porque, á decir verdad, no puede imaginarse cuadro psicológico más verdadero y grandioso, ni síntesis más armónica de los elementos contratantes que constituyen la figura del héroe inmortal. Recordad cómo Mozart ha expresado aquella indomable energía y aquella exuberancia de vida: recordad cómo ha sabido pintar el juego de sus pasiones, dándole siempre cierto aire caballeresco y grandioso, que lo colocan por encima de todas las criaturas que lo rodean. No hay fuerza humana capaz de vencer á semejante rebelde, y aquel afán de gozar insaciable, descrito en el aria portentosa *Fin ch' an dal vino*, es bastante para justificar la intervención de lo sobrenatural. Y Don Juan muere como ha vivido—la última escena del drama lírico sobrepuja á todo cuanto puede imaginarse, respondiendo en forma temeraria á las exhortaciones del Comendador. Apenas si siente un ligero pánico ante la presencia de su juez, pero después se rehace pronto y combate fiero y obstinado hasta sucumbir, mientras sus labios

pronuncian, aún en el postrer momento, un último reto.

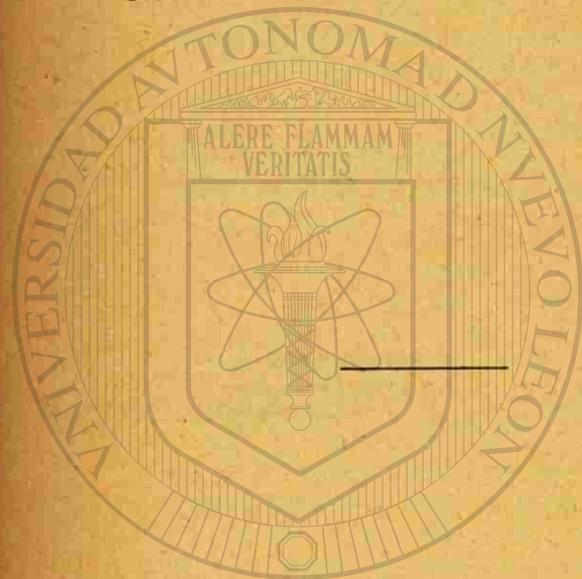
Pasan los tiempos, cambian los ideales, se modifica el gusto; pero la verdad permanece inalterable, y por esto la creación de Mozart continúa tan fresca y lozana como en su primer aparición. ¡Qué importa lo que venga después! Nada logrará apagar la hoguera encendida, y aquel sublime rebelde, en que el genio musical ha transformado el *giovane cavaliere estremamente licenzioso*, de Da Ponte, seguirá desafiando, en su gallarda altivez de hombre libre, todo lo humano y todo lo divino.

Un escritor dinamarqués, que era un gran poeta, y que también escribió su *Don Juan*—una novela que presenta al Burlador bajo un punto de vista muy original—dedicó un admirable estudio á la obra maestra de Mozart, y con algunas de sus palabras quiero poner fin á este largo y mal pergeñado escrito. Kierkegaard, que tal era el nombre del aludido poeta del Norte, apoyando lo expresado por Hoffmann y Musset, decía:

«¡Escuchad el *Don Juan* de Mozart! ¡Escuchadlo desde aquel comienzo, en el que como el rayo surge de las profundidades de la tempestad y del seno de las tinieblas, surge nuestro héroe, rápido, fatal, irresistible. Vedle sumergirse, sin jamás perderse, en el tumulto de la vida; escuchad aquella orquesta que describe sus delirios, sus convulsiones de alegría, sus éxtasis amorosos: escuchad aquella orgía sin freno á la que sigue una huida loca y desesperada. Huye como si quisiera escaparse á sí mismo, en una carrera rápida, temeraria, insensata. ¡Escuchad sus aspiraciones nunca satisfechas, sus tentaciones inexorables! ¡Escuchad aquel silencio fugitivo de un instante que

nunca reposa! ¡¡Escuchad, escuchad, escuchad el
Don Juan de Mozart!!»

Y yo termino dándoos el mismo consejo que
el poeta.



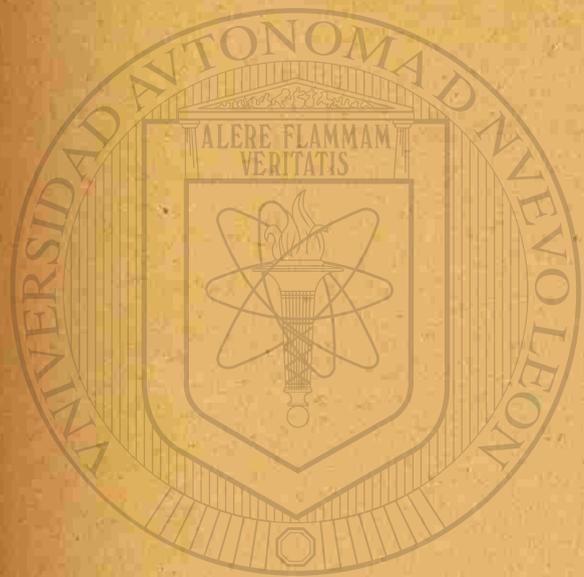
A Luis Carmena y Millán

(In Memoriam)

VINCENZO BELLINI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL D

VINCENZO BELLINI

Las principales ciudades de Italia y más especialmente las de Sicilia, han celebrado á fin del año 1901 y comienzos del siguiente, el primer aniversario centenal del nacimiento de uno de los más grandes músicos que ha producido el arte italiano en el siglo décimonono. Compositor inspirado cual ninguno y dotado de tan fina y exquisita sensibilidad, que su breve paso por el campo del arte ha dejado huella imperecedera en la historia del drama lírico contemporáneo. Porque es innegable que el autor de *La Sonámbula*, *Los Puritanos* y sobre todo de esa *Norma*, que señala una fecha gloriosa dentro del arte de la declamación lírica, fué, no sólo uno de los temperamentos musicales más completos que jamás han existido, sino que en la concepción de la melodía no ha tenido quien le iguale. Además, su fino instinto estético le llevaba á adivinar la necesaria evolución del drama musical, siendo el primero que, á pesar del entusiasmo que por entonces despertaba el arte de Rossini, se apartó de tal modelo, buscando la verdadera declamación lírica, y fiján-

dose antes que nadie, en la necesidad absoluta de que el libro inspirador de la música, fuera una obra de arte racional, y no un tejido de absurdos, como era costumbre inveterada y tradicional, á fin de que los sonidos y la poesía pudieran unirse en estrecho lazo y expresar reunidos, con su doble fuerza expresiva, la explosión de las pasiones. *Dattemi buoni versi ed io faio buona musica*, decía con frecuencia, y es esta una declaración que encierra, no sólo un verdadero manifiesto estético, sino una censura de aquel arte italiano ligero y frívolo, en que él mismo se había educado, y en el que el poema, si tal nombre puede darse á la mayor parte de los libretos de ópera, no era más que un pretexto más ó menos fundamentado para que el músico escribiese una serie mejor ó peor de números de concierto, sin preocuparse para nada de la acción dramática.

Por tales razones, paréceme oportuno recordar, con motivo del centenario de su natalicio, la memoria de este insigne artista, tan digno de aprecio, tan mal juzgado por la crítica ignorante y la pedantería de bajo cuño y tan injustamente olvidado. El público, como de costumbre, guiado por la moda, rinde tributo á los ídolos del día, dejando abandonar los á los dioses que antes adoró; los eruditos á la violeta, que tanto abundan en música, desprecian el arte del pasado, sin ver que sirve de base y fundamento al arte del presente; y la incultura general, confundiendo las especies de modo lamentable, envuelve en un mismo oprobio lo bueno y lo malo del arte italiano. Conviene, pues, aclarar los términos de la cuestión, para poner en evidencia que en la escuela italiana, si los procedimientos fueron equivocados y merecedores de censura, la primera materia, es decir, la

melodía, fué casi siempre inmejorable. Páginas existen de Rossini, Donizetti y Bellini, para no citar más que á estos tres maestros, que en la expresión del sentimiento, fin supremo del arte, son insuperables. El mismo Wagner, tan duro y despiadado en sus críticas, expresa su admiración por la invención melódica de Bellini, que estudia y analiza con cariñoso cuidado. El manifiesto que escribió, justificando la elección de *Norma*, para la representación de su beneficio, en el teatro de Riga, es prueba más que suficiente.

La vida de Bellini fué muy breve. Nació en Catania el día 11 de Noviembre de 1801, y murió tísico en Puteaux, pueblecito cercano á París, el 23 de Septiembre de 1835. Apenas si su ingenio tuvo tiempo para florecer y dar fruto, y, sin embargo, supo hacerse un nombre imperecedero, dejando obras que siempre serán analizadas con provecho y escuchadas con deleite. Comenzó sus estudios en Nápoles, bajo la dirección de Zingarelli, en el Colegio Real de Música, y allí mismo, á los veintitrés años, después de haber compuesto la cantata *Ismene*, hizo representar su primera obra, la ópera en un acto *Adelson e Salvini*, partitura muy desigual, que contenía una prueba de su peculiar talento, cierta *romanza* inspiradísima, que más adelante pasó á figurar en la ópera *Capuletti e Montechi*, y que ya daba á entender los tesoros de ternura y sentimiento que encerraba el alma del artista.

Desde 1825 á 1835, median diez años, que Bellini llenó con diez óperas, incluso la que hemos citado, producción excesiva, sobre todo si se tiene en cuenta la calidad de ciertas obras que suponen un trabajo serio, detenido y reflexivo. Primero hizo estrenar en Nápoles, á fines del mismo año

1825, *Bianca é Gernando* (la ridícula censura napolitana prohibió que el protagonista de la obra se llamase Fernando como el monarca de las Dos Sicilias), ópera que fué interpretada por la Meric-Lalande, Rubini y Lablache, tres celebridades del arte del canto, y que obtuvo tan gran éxito, que recorrió triunfalmente toda Italia, que aplaudía con entusiasmo la hermosa *romanza* á dos voces *Sorgi ó padre*. La victoria alcanzada valió al maestro que el célebre Barbaja, empresario á la sazón de los primeros teatros de la península, le encargase otra obra, que deberían cantar Rubini y la Meric-Lalande en el célebre teatro de la Scala de Milán, santuario del gran arte italiano.

El libro de la nueva producción había de ser compuesto por F. Romani, excelente literato y muy buen poeta, que desde entonces colaboró casi constantemente con Bellini. Ambos autores eligieron como tema de la futura obra el poema dramático del irlandés Carlos Mathurin, denominado *Bertran*, concepción grandiosa y atrevida que pone en juego las más violentas pasiones, produciendo la ópera *Il Pirata*, que se estrenó con grandísimo éxito el 27 de Octubre de 1827. La música de esta obra, tiene tales cualidades de vehemencia y brío, sus melodías son tan originales, que desde el primer momento causó gran impresión, colocando á su autor entre los primeros artistas de la época. El mismo Rossini, absoluto señor de la ópera italiana, reconoció que había surgido un nuevo astro de primera magnitud. La partitura de *Il Pirata* ha desaparecido del repertorio, por las grandes dificultades que presenta á los artistas encargados de interpretarla. Las partes de Gualtiers é Imogene, que crearon Rubini y la Meric-Lalande, suponen voces extraordinarias,

gran dominio del canto y facultades de resistencia poco comunes.

La Straniera, partitura inspirada en una popular novela del Vizconde d' Arlincourt, fué estrenada en el mismo teatro dos años más tarde, el 14 de Febrero de 1829. Aunque fué acogida con gran entusiasmo—en el reparto figuraban á más de la Meric-Lalande y de Rubini, la célebre contralto Md. Unger y el famoso baritono Tamburini,—esta partitura es menos importante que la anterior, presentando en su conjunto cierta falta de grandeza y unidad. A pesar de esto, contiene páginas inspiradísimas, de las más características del genio de Bellini, y sin duda alguna por esta causa, Berlioz las estudió con gran detenimiento en su artículo necrológico del célebre compositor. Los tres protagonistas, Alaide, Leopoldo de Valdeburgo y Arturo cantan melodías llenas de sentimiento y ternura. ¡Nadie podrá oír—por supuesto, que ejecutados como es debido—el hermoso *tercetto*: *No, non ti son rivale*, ó la *romanza*: *Meco tu vieni ó misera*, sin que las lágrimas llenen sus ojos, y sobre todo, si es capaz de percibir las delicadezas de expresión á que puede llegar el arte musical, comprenderá que existen melodías tan bellas en su sencillez nativa, que todo lo que sea revestirlas de acompañamientos complicados, es sencillamente echarlas á perder! Porque en música, como sucede en la pintura y en la escultura, existe la belleza de la línea, que no necesita adornos de ninguna clase para mostrarse con toda su elegancia y gracia natural.

Después de tales triunfos, soplaron aires malos para el maestro. Su ópera *Zaira*, estrenada en Parma, en 1829 para la inauguración del Teatro Nuevo, fué un fracaso. La partitura no ha sido

impresa, y resulta imposible juzgar tal obra, muchos de cuyos fragmentos pasaron á formar parte de *I Capuletti*, una de las más endebles creaciones del compositor. He de advertir que la tragedia de Voltaire, pálida imitación de *Otelo*, no ha logrado inspirar ninguna ópera de verdadero mérito, y que las ocho ó nueve que sobre tal asunto se han escrito, yacen sepultadas en el mismo olvido que envuelve la ópera de Bellini.

Tampoco fué nuestro artista muy feliz en compañía del gran Shakespeare. Su *Romeo y Julieta*, que tal es el asunto de la ópera *Capuletti é Montechi* (Venecia, 11 Marzo 1830), resulta muy fría é incolora. La obra fué escrita al correr de la pluma; se trataba de sacar de apuro á los empresarios del Teatro de la Fenice, próximos á la ruina, por el fracaso de los espectáculos que habían preparado. En quince días Bellini arregló la partitura, acomodando al texto de Romani, una romanza de su primera obra, varios fragmentos de la fracasada *Zaira* é improvisado lo demás. Compuesta de tal manera no es de extrañar que la obra resultase deslabazada. Nótanse en ella, sin embargo, los defectos y las cualidades habituales en el maestro. Berlioz, tan severo como crítico, y enemigo acérrimo de la escuela italiana, al ocuparse de esta partitura, cuando fué cantada en la Gran ópera de París, reconoce que contiene: «*de jolies choses et un finale plein d'elan, ou se déploie une belle phrase chantée à l'unisson par les deux amants.*» El testimonio del ilustre autor de la sinfonía dramática *Romeo et Juliette*, debe ser bastante para salvar esta página del olvido. Bellini quiso poner en música por aquellos tiempos el drama *Hernani* de Victor Hugo, y hasta llegó á comenzar la partitura. Parece que el maestro, con objeto de dar color

á su nueva partitura, estudió las melodías y ritmos populares españoles; así se desprende del motivo de *bolero* tan característico que Amina canta en el primer acto de *La Sonámbula*, poco después de la salida de Elvino, y que según autorizadas opiniones, procede de la nonnata ópera *Hernani*. ¿Cómo lo que había de ser cantado por la hermosa y arrogante Doña Sol, fué á parar á los labios de la sentimental aldeana suiza? He aquí un enigma que nunca podrá ser descifrado, pues se ignoran las causas por las cuales Bellini dejó de llevar á cabo su propósito.

Llegamos ahora á un año extraordinario, en el que con el corto intervalo de ocho meses, el maestro da al público de Milán dos obras de primer orden, el 6 de Marzo de 1831, *La Sonámbula*, y el 26 de Diciembre siguiente, en el teatro de la Scala, la admirable *Norma*, que sufrió una lamentable caída, suerte frecuente de las más elevadas concepciones. Primeró el idilio sentimental, delicado y sencillo; después la tragedia patética, severa y grandiosa. Ambas concepciones son igualmente bellas, y si en música existen caracteres magistralmente delineados, los de Amina, la inocente y dulce aldeana, y Norma, la sacerdotisa apasionada y vehemente, merecen figurar entre los primeros. Con muy poco, basta al verdadero genio para mostrarse en todo su esplendor. El andante portentoso, *Ah non credea mirarti*, del aria final de *La Sonámbula*, que no merece generalmente un aplauso del público ignaro, que aguarda impaciente la *cavaletta* final con su lluvia de *gorgoritos* y *quiquiriqués*, basta para fijar de modo indeleble el tipo soñado por el poeta compositor. Jamás se ha escrito en música un lamento mas tierno y desesperado, verdadero grito de dolor, que perdo-

na al mismo tiempo que se queja. No puede llegarse á más en la expresión del sentimiento, y fragmentos como éste, en su nativa y natural sencillez, valen por muchas páginas de complicados y abstrusos comentarios. Quien haya podido oír este maravilloso andante dicho por Emma Nevada, tal como se lo enseñó Flórimo, el amigo y compañero del maestro, es decir, conforme á sus intenciones, comprenderá seguramente lo justo y exacto de mi razonamiento.

Con *Norma*, nos elevamos aún á mayor altura. Dejando á un lado las *cavalettas* de ritmo bailarín, impuestas por el mal gusto de la ópera, y que el público reclamaba á todo trance, puede decirse que muy pocas obras existen en que la declamación lírica esté mejor entendida. El proceso psicológico del amor que anima á la desgraciada sacerdotisa, amor ardiente hasta la culpa, apasionado hasta el sacrificio, sublime, vehemente, que se resuelve al verse traicionado é incomprendido en una desesperación infinita, ha encontrado en Bellini un admirable intérprete. No quiero hablar de la famosa *Casta Diva*, página de una pureza original insuperable, sino de toda la parte cantada por Norma, que es, salvo en los *allegros*, concesiones al uso y á la costumbre, verdaderamente admirable. Su primer dúo con Adalgisa, efusión de dos almas que se comprenden y se reconocen víctimas de una misma pasión, su creciente furia en el famoso terceto, su abnegación heroica en el sacrificio final, todo está expresado del mismo modo, es decir, perfectamente. Algunas veces, llevo á creer que en el lenguaje de los sonidos, como en el de las palabras, no existe más que una forma precisa y justa para expresar un pensamiento ó un afecto del alma, y este parecer se afirma

siempre que escucho el maravilloso final de *Norma*, del que procede, sin género alguno de duda, la inimitable muerte de *Iseo*, conclusión del portentoso *Tristán* de Ricardo Wagner. Ambas heroínas sufren de idéntico mal: desesperación de amor; ambas heroínas, por amor han sido culpables; ambas heroínas buscan en la muerte el consuelo á sus dolores, y ambas heroínas, como parece natural, hablan un mismo idioma, se expresan de igual modo.

El esquema melódico, una frase que descende para remontarse al punto de partida, es muy semejante; la progresión cromática ascendente, es característica en ambas composiciones; la tonalidad similar cargada de sostenidos (mí mayor-sí mayor), y el ambiente sentimental, el *pathos*, permítaseme la palabra, idéntico. No quiero con esta especie de paralelo, disminuir el genio de Wagner, sino señalar la extraordinaria clarividencia de Bellini, que fué el primero en dar con la forma perfecta de expresión de un afecto patético, con la *idea madre*, empleando un concepto muy profundo de Goethe, que utilizó más adelante el Titán de Bayreuth, para escribir su creación maravillosa.

Ha habido quien ha acusado al músico de Catania, á propósito de la partitura de *Norma*, de haber imitado á Beethoven. La influencia del coloso es visible en la ópera italiana, y lejos de constituir un defecto, constituye, á mi modo de ver, un mérito y no pequeño. Sólo las inteligencias obtusas persisten en seguir el camino emprendido, aunque vean que existen otros mejores. Mozart comenzó imitando á Pergolese y apenas conoció música de Bach, se puso á imitar al gran maestro; Beethoven se pasó los primeros años de

su vida siguiendo las huellas de Haydn y de Mozart; Wagner no se comprendería sin la existencia de Beethoven y Weber, de quienes procede. Además, en ciertas ocasiones, saber comprender, vale casi tanto como saber crear. Todo el mundo seguía servilmente á Rossini, hasta compositores alemanes como Meyerbeer; Bellini fué el único que pretendió tomar los modelos dados por el autor de *Fidelio*, y esto habla muy alto, en favor del glorioso artista.

Tras tan geniales producciones, el talento de Bellini sufrió un pasajero eclipse con *Beatrice di Tenda* (Venecia 1833), ópera muy mediana; pero al poco tiempo volvieron á brillar sus facultades creadoras, ya que el 25 de Enero de 1835, se estrenaba en París esa colección de bellisimas melodías, que constituye la partitura de *Los Puritanos*. La evolución iniciada en *Norma* se acentúa, el maestro prosigue buscando la verdad, modifica su estilo, y *Los Puritanos* señala el principio de algo que la muerte le impidió realizar.

Basta para convencerse de ello, estudiar el *aria* de Elvira en el segundo acto. Aquel *Andante* está concebido en moldes muy distintos de los usuales en la ópera italiana. No está formado por una melodía que se destaca sobre un acompañamiento vulgar. Hay allí manifiestas intenciones sinfónicas, porque en efecto, el lamento de la pobre loca abandonada, está unido á otra melodía que diseñan los violines, á otro canto interno por decirlo así, de tanta importancia como el primero; que parece aplicarse al trabajo que realiza el cerebro de la desgraciada demente para coordinar sus ideas y darse cuenta del mal que le ocurre.

Esta página ya no pertenece al arte italiano antiguo, ni á la escuela *rosiniana*; es algo nuevo

que se deja entrever, algo nuevo que no llegó á su florecimiento definitivo. ¡Lástima grande para la música!

Como Pergolese, como Rafael Sanzio, Bellini murió en los comienzos de la vida, cuando apenas estaba maduro para el arte. ¡Se diría que la Providencia, envidiosa de los mortales, no quiso dejarnos más que oler la flor, reservándose para ella saborear el fruto!

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

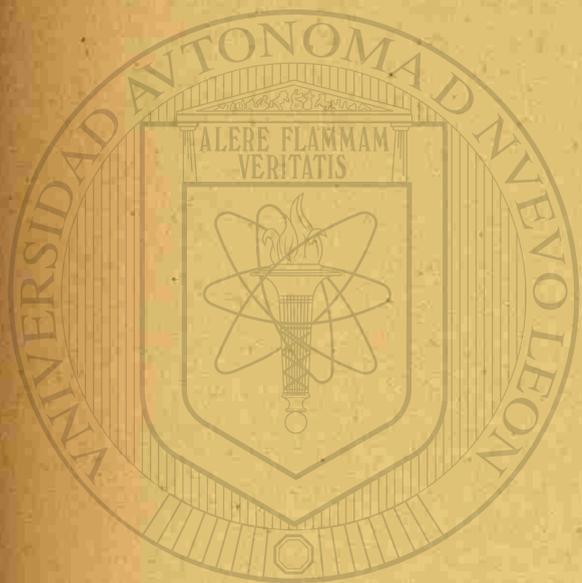
Doña Felicitas Lozoya

PROFESORA DE CANTO

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

CENTRAL DE BIBLIOTECAS





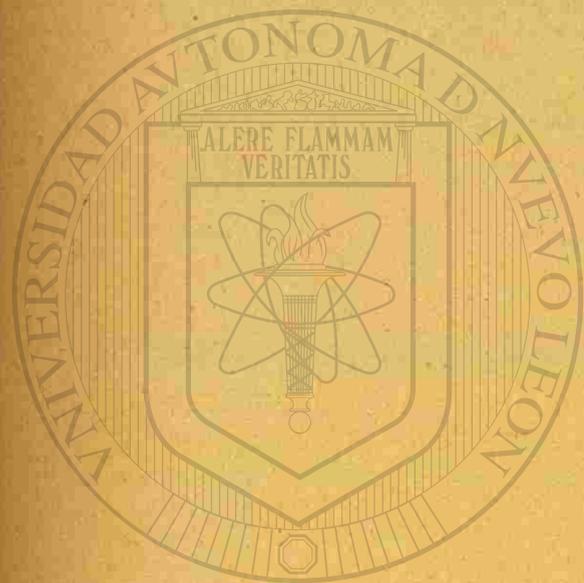
A Santiago López Muguero

(Mordente)

LA LEYENDA DE "PARSIFAL,, EN ESPAÑA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

La leyenda de "Parsifal,, en España

Entre las creaciones de Ricardo Wagner, figura en primer línea, el magnífico drama religioso de *Parsifal*, una de las más elevadas creaciones del ingenio humano, en la que figura esa portentosa maravilla que es la escena de la *Consagración del Santo Grial*. La venerable reliquia, fuente perenne de amor y de vida, ha representado un importante papel, en todas las literaturas medioevales, ocupando lugar mucho más preferente de lo que se cree, en las leyendas y tradiciones de nuestro país. Esta razón me ha movido á llevar á cabo ciertas averiguaciones de carácter histórico, concernientes al origen de la poética historia, que hallando su fundamento en el evangelio apócrifo atribuido á Nicodemus, fué amplificada durante la Edad Media en los curiosos poemas de Chretien de Boron y Wolfram de Eschembach, figurando incidentalmente en muchos libros de caballerías, y viniendo á parar en que el autor de *Tristan* la convirtiera, andando los tiempos, en el mito más perfecto que puede imaginarse de la piedad y de la compasión.

En el llamado evangelio apócrifo de Nicodemus, se cuenta cómo José de Arimatea fué apisionado después de la resurrección de Cristo, bajo la acusación de haber escondido el cuerpo del Salvador, y cómo fué confortado en su prisión por la visita que en ella le hizo el dulce Nazareno, para entregarle como precioso recuerdo y recompensa una escudilla maravillosa, fabricada en una sola esmeralda, que según la tradición, había sido regalada por la misteriosa reina de Saba al sabio rey Salomón, y que había servido para el santo ministerio de la institución de la Eucaristía en la última cena. Esta venerable reliquia, que, conforme afirmaban otros narradores, fué utilizada por el propio Nicodemus para recoger la sangre preciosísima que manaba de las heridas del Redentor, era designada vulgarmente con el nombre de *Santo Grial*, corrupción, según unos, de *sanguis realis* (sangre real), y lo que me parece más racional, transformación de la palabra provenzal *Grasal* ó *Grazau* (*grasale* en bajo latín), que quiere decir, literalmente traducida, fuente ó escudilla.

Al principio del siglo XIII, el poeta francés Roberto de Boron, autor de la trilogía, *José de Arimatea*, *Merlin y Parceval*, fijó la significación misteriosa de *Grial* y su poderosa fuerza oculta. La sacrosanta reliquia es la divina gracia reservada á los elegidos. Así lo dice claramente el poeta:

Tous cil qui ton veissel verrunt,
En ma compeignie serunt;
De cuer arunt emplissement
Et joie perdurablement.

Y más adelante precisa el requisito de la elección necesaria para ver el *Graal*—que nadie pue-

de contemplar sin el auxilio de la divina gracia— con las siguientes palabras:

Car nus le Graal ne verra,
Ce croi-ge, qu' il ne li agrée.

Tan alta significación mística no se apoya sólo en el evangelio apócrifo de Nicodemus, puesto que puede fundamentarse también en los versículos 23 y 26 del evangelio según San Mateo, y sin duda por tales razones, durante los primeros tiempos de la Edad Media, la demanda ó conquista del Santo Grial, constituyó la más alta empresa que un caballero podía acometer, quedando íntimamente unida al ciclo legendario del Rey Artus, el encantador Merlin y la Tabla redonda.

Nada más lógico y natural que el deseo de conquistar aquella inapreciable joya, fuente de innumerables bienes, que daba á su poseedor un poder sobrenatural, como la copa sagrada de Hermes entre los egipcios, la cesta de las fiestas Dionisiacas en la antigua Grecia, y la misteriosa fuente—el legendario *Gradal* druidico,— probablemente la escudilla en la que las sacerdotisas de Teutatés ó Irminsul, recogían la sangre de las víctimas humanas que sacrificaban en honor de sus terribles divinidades. Está probado que muchas prácticas de la liturgia católica proceden directamente de antiguas creencias paganas ó de tradiciones de la religión de los celtas.

La posesión del *Santo Grial* sostuvo y fortaleció, durante los cuarenta y dos años que estuvo prisionero, á José de Arimatea, quien al recobrar la libertad fundó una comunidad, mitad religiosa, mitad guerrera, dedicada al culto y conservación de la inestimable reliquia. En el famoso libro de

caballería intitulado *La demanda del Santo Grial* (que se publicó en latín, francés, español é italiano) tan popular en la Edad Media, se dice que aquel noble decurión que, conforme á los P. P. Bollandos, murió en Jerusalén, ya de avanzada edad; con un hijo suyo llamado también José y doce compañeros más, fueron enviados á la Gran Bretaña por San Pedro y San Felipe, que predicaban el evangelio en Francia, para que ellos lo anunciaran asimismo á aquellos isleños.

Sin duda, la intención del autor anónimo de la novela en cuestión fué atribuir la introducción del Cristianismo en Inglaterra á José de Arimatea, y sus compañeros, y esta fábula completamente gratuita, dió lugar á otras mil extravagantes conjeturas.

La *Historia de Amadis de Gaula* es más explícita todavía. En ella se consigna que: «Josef Abarimatea fué padre de aquel Jusepe que fué el primero que fundó la gran Torre Bermeja, que pobló la isla llamada de su nombre, que introdujo en ella la religión cristiana, y que, viniendo á la Gran Bretaña, trajo consigo el Santo Grial.»

Sin que nadie explique la manera como sucedió, es lo cierto que el *Santo Grial* desapareció de Inglaterra y fué traído á España por un rey legendario, Titurel, padre de Frimutel y abuelo de Amfortas, el rey culpable de la leyenda, que estableció una nueva orden religiosa dedicada á su custodia, y fundó el castillo monasterio de *Montsalvat* (*Mons salvationis*) del que nos habla el caballero Lohengrin. ¿Dónde estuvo situado el sacrosanto templo? ¿Existen datos históricos que presten algún fundamento á esta leyenda? He aquí los dos puntos que pretendo estudiar en estos difusos y mal pergeñados renglones.

Tengo por indudable que el santuario del *Santo Grial* se hallaba situado en España. Conforme con Wolframo de Eschembach, cuyo poema de *Parzival*—imitado, según él mismo declara, de otro poema más antiguo atribuido á un hipotético *Guiot* el provenzal, de quien no se ha encontrado la menor traza—sirvió de fuente á Wagner para escribir su hermoso drama místico; Titurel, rey de Capadocia y esposo de la hermana del emperador Vespasiano, al recibir de mano de los ángeles, como premio á sus virtudes el cáliz de la última cena y la lanza que hirió el divino costado del Salvador, se trasladó á España, y en las abruptas montañas de Galicia fundó el famoso Monasterio, que tanto dió que hablar durante la Edad Media. El gran poeta alemán no dió con lo cierto. Wagner, gracias á las investigaciones de la moderna sabiduría y á su común erudición, confrontando los textos del *Mabinogi* y de Chrestien de Troyes, se aproximó más á la verdad, al colocar la acción de su festival religioso en los territorios de *Montsalvat*, «región ásperamente montuosa de la cordillera del Norte de la España gótica, y en el castillo del mágico Klingsor, situado en la vertiente meridional de aquellas mismas montañas, límites de la España árabe.»

Tengo para mí que el gran maestro debió recoger estos datos del magistral proemio que precede á la edición del poema alemán de *Lohengrin* publicado por Gönes. En dichas páginas, donde el sabio exégeta de la mística divina, angélica y demoníaca, dió rienda suelta á sus profundos conocimientos, encontró Wagner muchos datos relativos al castillo maravilloso (el *Zanberschloss* de Klingsor) y al Graal, más los detalles concernientes á los árabes españoles, las órdenes religioso-

militares—Wolfram de Eschembach llama á los caballeros del Graal *templarios (templeisen)*,—las cruzadas, y los soberanos del Santo Sepulcro y reyes de Jerusalén.

La declaración puesta por el maestro al frente de su poema ha promovido varios pareceres. Quién ha opinado por la singular montaña catalana de *Montserrat*—nombre análogo al de *Montsalvat*,—tan llena de leyendas y tradiciones. Quién ha preferido, con más razón á mi entender, la cordillera del Pirineo en su parte aragonesa, y el venerable monasterio de San Juan de la Peña. Entre los sustentadores de la segunda doctrina, la verdadera, según mi leal saber y entender, se encuentra mi inteligente amigo, el notable cuanto erudito valenciano, Eduardo López Chavarri, una de las pocas personas que en España entienden de música y de wagnerismo, y merece el calificativo de verdadero crítico musical, quien publicó hace algunos años en el periódico *Le Guide musical* de Bruselas, un luminoso trabajo destinado á probar la veracidad de semejante aserto.

En efecto, el venerable Monasterio de San Juan de la Peña, erigido en una enorme anfractuosidad de una roca monstruosa, que no sólo cobija al edificio, sino que sirve de techumbre al santuario; que recibe la luz de lo alto por la abertura existente entre la peña y los muros; rodeado de abruptas y escarpadas montañas que lo esconden á la vista de quien no conoce su existencia, y situado en un lugar casi inaccesible del alto Pirineo, parece responder con toda exactitud á la descripción que del misterioso *Montsalvat* nos hacen todos los autores. Pero á estas circunstancias físicas hay que añadir otros detalles que avaloran y robustecen esta semejanza. El Monasterio de San

Juan de la Peña era habitado por un extraño estol, formado por caballeros medio monjes, medio guerreros, que predicaban el bien y defendían la religión, amparando al huérfano, socorriendo al desvalido y defendiendo al injustamente acusado, y lo que es más particular y característico, rindiendo culto y adoración especial á una sacratísima reliquia entre los muros del templo conservada, nada menos que el cáliz augusto que utilizó Cristo en la cena postrimera para instituir el sacramento del amor.

De todo lo dicho existen datos históricos, puesto que en la *Crónica de Don Jaime I el Conquistador*, se refiere que este ilustre monarca, al conquistar Valencia en el mes de Septiembre de 1238, depositó en aquella iglesia catedral el cáliz que sirvió para la última cena del Salvador, que, procedente del Monasterio de San Juan de la Peña, había traído consigo. La preciada reliquia se conserva aún hoy día en la basilica valenciana. De ella nos habla, entre otros autores, el doctor Jerónimo de Alcalá, en su célebre novela *El donado hablador* (Madrid, 1624), diciéndonos que en su tiempo, el cáliz de Valencia—que se cuida muy bien de no confundir con el *Sacro catino* de Génova, del que nos ocuparemos más adelante—servía para conservar las Santas especies, cubierto con una piedra del Santo Sepulcro, en el monumento levantado al efecto el Jueves Santo. Resulta curioso confrontar lo dicho por el novelista español, con un pasaje del antiquísimo poema *José de Arimatea*, escrito por Roberto de Boron. Cuando Cristo visita en la cárcel al pió varón que por su resurrección milagrosa sufre prisiones, y para consolarle le entrega la santa reliquia, pronuncia un discurso en que expone las ideas fundamenta-

les de la Eucaristía y del sacrificio de la misa. Según el Redentor, los corporales representan el sudario; el cáliz, el sepulcro, y la patena, la piedra que lo cubre y cierra. Como puede verse, alrededor del *Santo Grial* se había formado un ciclo de leyendas que persistían hasta bien entrada la edad moderna, llegando á dar lugar á prácticas litúrgicas en extremo curiosas.

Pero la confusión se produce indefectiblemente, si tenemos en cuenta que la catedral de Génova disputa á la de Valencia la posesión del *Santo Grial*, conocido en la capital de la Liguria bajo el nombre de *Sacro catino*, siendo lo más curioso del caso, que la reliquia genovesa, formada con cristal esmaragdino, lo que pudo muy bien dar lugar á la fábula de estar tallada en una sola esmeralda, es también de origen español, como se declara explícitamente en la *Historia de Alonso VII el emperador, rey de Castilla*, que reinó casi un siglo antes que Don Jaime I de Aragón.

En esta *Crónica* se refiere cómo la santa reliquia paraba, no se sabe cómo, en manos de los moros de Almería, y que cuando el citado rey conquistó dicha ciudad, rescatándola del imperio de la media luna, con ayuda de la escuadra genovesa y los auxilios de Don Ramón, conde de Barcelona, hizo tres partes de lo conquistado: una, la ciudad, que guardó para sí; otra de haber ó los tesoros, que se dieron al conde y á las huestes catalanas, y la otra, el *Santo Catino*, ó como dice una historia antigua, mencionada por Fray Prudencio de Sandoval, autor de la crónica citada; «*la escudilla de esmeralda que se dió á los genoveses*». De la que habla también el lapidario Jaime Ferrer de Blanco, trayéndola figurada en una estampa de su *Exposición de varias sentencias de Dante en ca-*

talán y Tratado de las piedras preciosas que hay en varias ciudades del mundo, curioso libro impreso en 1545.

Por cuanto podemos afirmar que el *Santo Grial* debió estar, efectivamente, en España, quedando en Valencia, ó bien pasando á Génova; á no ser que la venerable reliquia, como creo seguro, constase de dos piezas, el cáliz y la patena, esta última de forma de escudilla, como solían usarse en la antigüedad, y que el primero sea el que figura en la *Crónica de Don Jaime el Conquistador*; refiriéndose á la segunda la *Historia de Don Alfonso VII de Castilla*.

Sea lo que sea, el *Santo Grial*, que ha inspirado á Wagner la portentosa creación que todo el mundo admira, es muy popular entre nosotros.

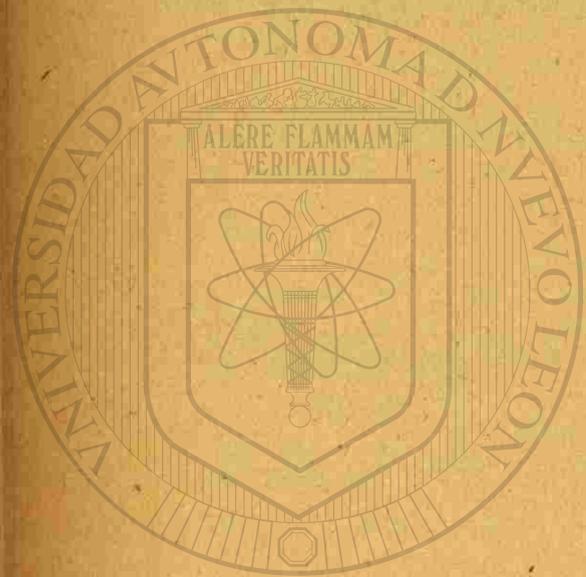
Buena prueba de ello es la frecuencia con que en las huertas andaluzas, los labradores entonan aquel antiguo romance *del conde del Sol*, ó más bien *corrida*, que tal es la gráfica y correcta denominación de tales cantares, que yo he escuchado tantas veces en mi vida, y que comienza del siguiente modo:

Grandes guerras se publican
entre España y Portugal.

Fijándome precisamente en la estrofa que dice:

¡Padre, padre de mi vida,
por la del *Santo Grial*,
que me deis vuestra licencia
para el conde ir á buscar.
—Mi licencia tenéis, hija;
cumplid vuestra voluntad.

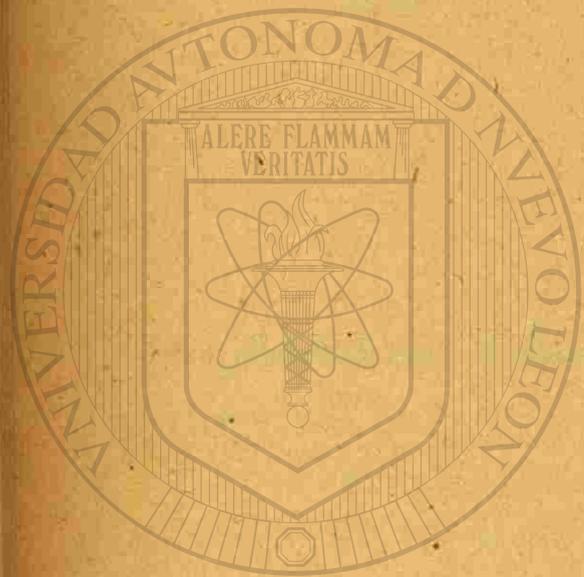
Con lo que me parece que basta y sobra.



A Ricardo López Barroso

EL "MISTERIO," DE ELCHE

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA
Srita. Felicitas Lozoya ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
PROFESORA DE CANTO.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

El "Misterio," de Elche

De todas las fiestas populares que en honor de la Virgen María se celebran en España, es, sin duda alguna, la más original, característica é interesante, la que se verifica en Elche los días 14 y 15 de Agosto, para conmemorar el misterio de la Asunción de Nuestra Señora, con la representación de un drama litúrgico, todo cantado, procedente de remota y venerable antigüedad. Semejante piadosa costumbre viene practicándose desde la época de la conquista, y conforme refiere la leyenda, en Mayo de 1266, según algunos, ó en Diciembre de 1370, según otros, apareció flotando en el mar un arca que contenía una imagen de la Virgen, la letra y la música del drama litúrgico, y hasta el ceremonial ó consuetudinario que aún hoy día se ejecuta. Todo llevaba el letrero siguiente: *Soy para Elche*. Desde entonces hasta la fecha, las representaciones se han efectuado casi sin interrupción. Únicamente á la muerte del infante Don Carlos, hijo de Felipe II, dejaron de celebrarse, y durante algunos años nadie se acordó del Misterio, hasta que habiendo sobrevenido

precisamente á mediados del mes de Agosto grandes lluvias y fuertes tempestades, acompañadas de granizo, que destruyeron las cosechas, el pueblo halló en tales calamidades una prueba visible de la cólera celestial, que castigaba de semejante modo la falta cometida al dejar de practicar la piadosa costumbre. El Ayuntamiento, para calmar la indignación popular, se reunió en solemne cabildo, tomando el acuerdo, en 11 de Marzo de 1603, de restablecer la tradicional fiesta, costeando del erario público todos los gastos que ocasionara la representación, y decretando al mismo tiempo, que nada en el mundo, ni aun el caso de muerte del Soberano, podría impedir su celebración. Dicho acuerdo fué consignado en un acta extraordinaria que se encuentra en los libros capitulares de la villa alicantina, y á fin de poder sufragar los gastos de la fiesta, se estableció en 1608 una especie de impuesto que obligaba á contribuir á cuantos residían en la ciudad.

Pero no es mi ánimo hacer la historia de tan interesante representación litúrgica, vestigio del arte de la Edad Media que se ha conservado milagrosamente y que no tiene semejante conocido ni en España, ni en Europa. Los dramas de la Pasión que se ejecutan en Ober-Ammergan y en Sordello, los *misterios* bretones y algunas otras representaciones populares aún existentes en distintos lugares se diferencian en absoluto del drama de Elche, aunque no sea más que porque éste es completamente cantado, particularidad curiosísima que le da singular valor, puesto que así como así se trata, sin discusión posible, del primer drama lírico de que se encuentra noticia.

El asunto del misterio de Elche, está tomado de los evangelios apócrifos, y concierne á la muer-

te y á la Asunción de la Virgen María. Se divide en dos jornadas, una que se representa la tarde del catorceno día del mes de Agosto, y otra, la tarde siguiente. Al efecto, en el centro de la iglesia de Santa María, se levanta una plataforma, llamada *cadafal*, y otros diversos aparatos y maquinarias bastante complicados, porque la presentación escénica del drama es en extremo importante, pudiendo verse velos de ángeles, que vagan desde la cúpula del santuario, y á ella se remontan, recorriendo en los aires una altura de catorce ó quince metros.

El Ayuntamiento en pleno preside la ceremonia, y cuando los regidores han ocupado su puesto cerca del altar mayor, la representación comienza. Por un pasadizo establecido en el centro de la nave principal, y que, por una pendiente suave, se eleva hasta el *cadafal*, situado en el crucero y bajo la cúpula, avanza María, la madre dolorosa, seguida de San Juan, el apóstol amado, y de varias piadosas mujeres, sus fieles compañeras. La Virgen-madre suspira y gime por su hijo adorado; el destierro en este triste mundo le pesa, y sólo espera á unirse en el cielo con su divino creador. Exhala sus quejas y desahoga su profunda melancolía en una melodía conmovedora y extraña, porque, como ya he indicado, el rasgo más característico del *misterio* de Elche, es ser todo cantado, encontrándose en la partitura arias, dúos, tríos, coros y trozos de conjunto, que son interpretados por muchachos y muchachas del pueblo, elegidos entre los que se hallan dotados de las mejores voces. San Juan y las piadosas mujeres tratan en vano de consolar á la afligida madre, atormentada por los recuerdos de la Pasión. Todos los personajes en escena se unen en

una plegaria, y la parte fantástica del espectáculo da principio. De lo alto de la cúpula desciende una gran maquinaria dorada, de forma esférica, que los habitantes de Elche designan con el nombre de *toronja*, porque se asemeja en realidad á una enorme naranja. Cuando el extraño aparato ha descendido á no muy gran altura del suelo, se abre en segmentos, mostrándonos en su interior un ángel portador de una palma, que viene á fuer de Gabriel, para saludar á la que siempre fué pura y anunciarle su próximo fin, porque la hora deseada está ya cerca, y en aquella misma tarde la madre habrá de reunirse con su hijo. El ángel entrega á San Juan la palma, símbolo del triunfo, que debería ser colocada entre las manos de la muerte.

Cumplida la embajada, el celestial mensajero desaparece, y no conozco arte, nada más conmovedor que la escena que sigue. Juan y las santas mujeres se afligen ante la separación inevitable, y María, que ya no pertenece al mundo, los consuela. Poco á poco, los apóstoles, misteriosamente convocados, comienzan á llegar—una piadosa leyenda quiere que la mayor parte de los íntimos compañeros de Cristo se reuniesen para asistir á la muerte de su madre. Los presentes y los recién llegados se dan el abrazo de paz. Algunos vienen de lejanas tierras, valientes propagadores de la Doctrina recorren todas las regiones del mundo, predicando la buena nueva, y han abandonado su misión para saludar por última vez á la Santa Madre, y si en todos los corazones reina una gran tristeza, una suave resignación llena todas las almas. Fraternalmente reunidos, entre oraciones y cánticos, se aguarda á la misteriosa desconocida. Cada uno de los que llegan refiere sus viajes y

sus trabajos, y una dulce sonrisa de la moribunda le sirve de recompensa por sus fatigas. Tranquilamente, como se extingue una lámpara, la vida de la bienaventurada se acaba. La Virgen ocupa su lecho—porque, detalle ingenuo y delicioso, hay en la escena un lecho, lo mismo que en los cuadros de los primitivos italianos y flamencos—que rodean los fieles compañeros del Salvador. En este momento solemne, los personajes del drama no prorrumpen en gritos ni en lamentos. Su dolor es completamente interno, lloran, rezan y cantan, y os aseguro que el efecto es profundo y la emoción intensa, sobre todo, para aquellos que son capaces de percibir la verdadera belleza. Este conjunto vocal, está impregnado de una emoción contenida que acaba por dominarnos, es la realización de la alegría en el dolor, é involuntariamente se piensa en una tristeza que sonríe, como aquella que Giotto supo expresar en las vírgenes admirables que pintó en *Santa María dell' Arena* de Padua, ó en la Basílica de Asís.

En el mismo instante que la madre de Cristo exhala su postrer suspiro, desciendo nuevamente la *toronja*, y esta vez, al abrirse, da paso á cuatro ángeles, que vienen á recoger el alma próxima á salir de este mundo. Por medio de una ingeniosa combinación, la joven encargada de representar la Virgen, desaparece en el fondo del lecho en que yacía, y en su lugar se encuentra una pequeña imagen de María, que los mensajeros celestiales recogen con gran respeto y conducen al cielo, cantando alegres himnos que acompañan con guitarras y bandurrias, instrumentos que reemplazan en el día los laúdes y las vihuelas. Los apóstoles y los fieles contemplan la maravillosa aparición,

y cuando ha desaparecido en las alturas, rodean el cadáver, que ha vuelto á aparecer en el lecho, y se aprestan á cumplir la fúnebre velada.

Aquí se coloca una curiosa escena, añadida al texto original, en la época de los grandes descubrimientos marítimos, porque por desgracia, el poema primitivo ha sido retocado y modificado repetidas veces, como podremos observarlo más adelante. Contentémonos por el momento con examinar el curso de la representación. Un gran ruido se promueve á la puerta de la cámara mortuoria. Alguien pretende forzar el paso, y los guardianes le impiden la entrada. El desconocido alega sus derechos para gozar de la contemplación del santo cadáver, y San Pedro acude presuroso para calmar el conflicto. Al llegar á la puerta reconoce al apóstol Santo Tomás que, como de costumbre, ha llegado tarde al cenáculo; pero esta vez tiene poderosas razones que le disculpen; no ha sido pequeño el viaje que ha tenido que realizar para acudir á la cita, puesto que se encontraba en el Nuevo Mundo predicando el Evangelio á los indios. La escena no es tan ridícula como á primera vista parece. En los primeros tiempos que siguieron á los grandes viajes marítimos, la generalidad ignoraba qué era á punto cierto lo que Cristóbal Colón había descubierto. La creencia más esparcida era que el audaz navegante había encontrado una nueva ruta para llegar á las Indias, y sólo muchos años después, cuando Fernando Magallanes y Sebastián de Elcano realizaron el primer viaje alrededor del mundo, los sabios comprendieron el error en que habían vivido. Ahora bien, las tradiciones proclaman que Santo Tomás fué el primer propagador del Evangelio en las Indias orientales, y sin duda por esta causa el refor-

mador del poema, pretendiendo hacer una alusión á los importantes descubrimientos que habían trastornado la faz del mundo, nos sorprende, respetando, sin embargo, la tradición y la geografía de su tiempo.

Con la escena de la muerte, ó por mejor decir, *tránsito*, conforme á la denominación española—ya que la piedad nacional no quiere admitir que la madre del Redentor muriese como una simple mortal y pretende que pasó en una dulce transición, la idea es en extremo poética, de la vida terrenal á la vida inalterable,—se termina la primera jornada del misterio, la que se ejecuta durante la tarde del catorceno día del mes de Agosto. A la mañana siguiente, fiesta de la Asunción, una imponente procesión recorre las calles, sombreadas por palmeras, de la villa de Elche. Todos los personajes que intervienen en la primera parte del drama, figuran en el sacro cortejo, revestidos con sus trajes especiales, y acompañados por el clero, los regidores de la villa y los fieles, porque esta procesión, verdadero intermedio de la representación, figura el entierro de la Virgen, cuya efigie yacente es conducida con toda solemnidad, dentro de una ricamente tallada y dorada.

Cuando la procesión se apresta á entrar en la iglesia, la segunda jornada del misterio da comienzo. En el pasado, un curioso episodio que por causas que más adelante comprenderéis ha debido suprimirse, inauguraba la representación. Los judíos, escandalizados por la manifestación religiosa que los discípulos del Nazareno efectuaban en honor de su madre, se han reunido en asamblea, con objeto de turbar la ceremonia. El diablo en persona—y esta escena es de un interés extraordinario, bajo el punto de vista musical—

se presenta al consistorio, que adopta al instante y sin discutirla su proposición. Lo mejor será armarse de modo conveniente, atacar al entierro, apoderarse del cadáver y quemarlo, para impedir que los cristianos inventen la fábula de una nueva resurrección. Y como lo dicen, lo hacen, es decir, lo hacían, porque esta escena tan característica ha sido suprimida y no se ejecuta en nuestros días. La larga teoría de fieles llegaba al atrio de la iglesia, y entonces, los judíos en acecho caían sobre el cortejo, sembrando la confusión y el espanto. El combate era encarnizado, y como los buenos aldeanos suelen ser rencorosos, aprovechaban aquella ocasión para saldar sus pequeñas disputas. ¡Ay del enemigo á quien la casualidad había dado algún papel en el coro de los judíos! En este momento, so pretexto de dar mayor realidad á la escena, se tomaban las venganzas; con tanto más brío, cuanto que nadie tenía derecho para quejarse, ya que, en apariencia, sólo se obraba en pro de la verdad escénica. El Municipio comprendió que quien quita la ocasión, quita el peligro, y he aquí por qué la escena de los judíos fué suprimida de la representación, en la que sólo subsiste de tan largo é importante episodio, el incidente que ponía fin á la lucha. Procede directamente de los evangelios apócrifos, que en aquellos tiempos aún gozaban de cierta autoridad. Un anciano hebreo, lleno de ira, logra poner sus manos sobre la urna que contiene los venerables restos, forcejeando para hacerla caer á tierra. Pero apenas ha tocado la madera que encierra el Santo cadáver, cuando herido por un poder oculto, queda paralizado sin poder realizar el menor movimiento. San Pedro acude para favorecer al cuitado. Con voz tierna y conmovida, le relata los

sufrimientos gloriosos de la muerta, le explica la parte activa que tomara en la obra de la redención, y con interés y amor verdaderos, insta al desgraciado para que ruegue con él y pida á la que fué llena de gracia, que le devuelva la fuerza perdida. La voz asustada del fanático hebreo se une á la voz ferviente del apóstol, y ambas recitan las palabras pronunciadas por el Angel anunciador. Poco á poco, los miembros paralizados recobran el movimiento y la vida, lo que hace que el viejo, conmovido por tanta bondad y dulzura, proclame la nueva fe y pida á gritos el bautismo. Esta escena produce siempre efecto seguro sobre el pueblo, á quien se dirige más especialmente.

Para evitar el ser largo, y mucho me temo serlo ya en demasía, omitiré describir las ceremonias que acompañan la sepultura y las plegarias de los apóstoles y de los fieles. Me tarda llegar al apoteosis final, porque el misterio de Elche, como una verdadera ópera, se termina por una escena de gran aparato que requiere el uso de máquinas complicadas.

El sepulcro ha sido sellado. Tanto los apóstoles como los fieles, retardan todo lo posible su partida. Les cuesta trabajo separarse de aquella tumba que encierra los restos sagrados de la madre común, y la rodean de respeto, adornándola con guirnaldas de flores y cantando himnos. De pronto, en las alturas resuena una música suave, y al levantar la cabeza, los actores y el auditorio contemplan un grupo de ángeles músicos y cantores, que me recuerdan las pinturas de Fra Angélico en Florencia y de Melozzo de Forli en Roma, que se elevan triunfadores hacia el cielo, soportando sobre sus alas, á la Virgen transfigurada. Los apóstoles se apresuran á abrir el sepulcro.

Está vacío. El cadáver ha desaparecido, y en su lugar sólo se encuentran flores, que esparcen un perfume suave y penetrante por toda la iglesia.

Para encontrarse con el grupo de la Asunción que se eleva lentamente á los sonos de los instrumentos y de los cánticos, desciende otro grupo formado por diversos personajes. El hijo glorioso se adelanta á recibir á su madre augusta, y mientras que la abraza dándole el beso de paz y bienvenida, el Padre todopoderoso, exaltando á la que fué modelo de humildad y de modestia, coloca sobre aquella frente pura y virginal la corona del triunfo, y en tanto que la mística paloma se cierne en las alturas, que los ángeles cantan con entusiasmo, que los instrumentos resuenan, y que los fieles, uniéndose á los actores como en las *Pasiones* de Bach, entonan el himno final, la gloriosa visión desaparece entre las nubes que cubren la cúpula del templo.

El misterio ha terminado. Tan grandiosa conclusión trae á mi memoria el final maravilloso de *Parsifal*, y el recuerdo me parece justo, puesto que, tanto en la obra maestra de Wagner, como en el primitivo drama lírico español, los elementos reunidos para producir la emoción, son los mismos, y la inspiración procede de una sola é idéntica fuente. En este punto, el misterio de la Edad Media es semejante á la gigantesca concepción de los tiempos modernos, lo que prueba una vez más, cuán poco varían los verdaderos ideales del arte.

Como ocurre siempre y en todas partes, esta venerable reliquia del arte medioeval, ha sido, so pretexto de progreso, acomodada á la moda del día. El misterio de Elche no se representa en los tiempos actuales, de conformidad con la versión

original, aunque el verdadero espíritu del drama ha persistido á través de todas las mutilaciones y arreglos que la gentil creación ha sufrido. No me detendré á relatar todos los verdaderos sacrilegios que se han cometido con esta manifestación tan importante de los comienzos del arte dramático, básteme indicar que, con la intervención del elemento contemporáneo, la grandiosa escena final se ha convertido en vulgar y estrepitosa, perdiendo su gracia ingenua y sencilla.

Y ahora pasemos á ocuparnos de la música, á la que no se ha concedido toda la importancia que á mi modo de ver tiene.

Cualquiera que dirija una mirada á la partitura que hoy se canta en Elche, y se fije en los trozos de música transcritos en notación moderna, por muy poco que entienda el arte polifónico antiguo, exclamará seguramente: «Esta es música polifónica del siglo XVI, y música de varios autores.» En efecto, aunque semejantes composiciones tienen marcado carácter nacional, acusan, sin embargo, diferencias personales de estilo. La *consueta* redactada en 1639, usada en nuestros días, nos da los nombres de los maestros que compusieron algunos de los trozos de la partitura. Es curioso observar que no existe ninguna indicación relativa á los autores de la primera parte, que es, sin duda alguna, la más antigua. En la segunda parte, aparecen tres nombres al frente de varios trozos musicales, lo que no quiere decir que se les pueda atribuir la paternidad de los fragmentos que no llevan indicación alguna. Dichos tres nombres, son: el *Canonge Pérez*, autor de un coro de apóstoles; Ribera, que compuso varios números, y entre ellos la característica escena de los judíos; y Lluís Vich, á quien pertenecen la estrofa

Ans de entrar y la Cobla: Contemplant la tal figura, que se cantan durante el entierro de la madre del Salvador.

No cabe duda sobre quien fuera el *Canonge Pérez*. Se trata con toda seguridad, de Juan Ginez Pérez, famoso compositor de la escuela valenciana, nombrado maestro de capilla de la catedral de Valencia en 1581, y elevado en razón de su mérito á la dignidad de canónigo del mismo cabildo en 1595, dignidad que renunció en 1610. Sabemos que nació en 1548 en Orihuela; que estudió en España, país del que nunca salió; pero ignoramos la época de su muerte. Nos ha dejado bellísimas obras de música religiosa, que le colocan al lado de los más grandes maestros del género, Victoria, Morales y Guerrero. Basta examinar el coro á cuatro voces, atribuido al *Canonge Pérez*, en el *misterio* de Elche, para comprender que es obra del gran músico valenciano, contemporáneo y rival de Palestrina. A la vista salta su característica manera de armonizar la subdominante en las cadencias.

Más difícil resulta averiguar quién fuera el Ribera designado en el manuscrito, puesto que en aquellos tiempos existen nada menos que tres maestros que lleven este nombre. Primero, Alonso de Ribera, músico de cámara de la reina Doña Juana, citado con elogio por Alvarez de Baena, que floreció por los años 1506 á 1523. Encontramos después á Antonio de Ribera, cantor de la capilla pontificia desde 1513 á 1523, de quien existen varias composiciones musicales en el archivo de la catedral de Tarazona; y, por último, Bernardino de Ribera, maestro de capilla de la catedral de Toledo, durante el solo año de 1563. Lo más probable me parece que, el segundo de los artis-

tas nombrados, es decir, Antonio de Ribera, sea el autor de los varios números que bajo este nombre figuran en la partitura de Elche, y que, desde luego, chocan por su marcado carácter español, puesto de relieve en los procedimientos usados al terminar la frase, que han sido inspirados sin duda alguna, por las armonías propias de nuestro característico *fandango*. La armonización indígena usada por Ribera, tiene sus precedentes en las obras de Juan de la Encina; pero no puede decirse que aquel maestro haya plagiado semejante modismo armónico, sino que, encontrándolo ya en el dominio común, se lo asimiló y lo introdujo en el curioso coro dialogado de Judíos del *Misterio* de Elche y en el cantarcillo *Nunca yo Señora*, otra de las obras que de este ilustre artista han llegado hasta nosotros. Esta última coincidencia me inclina á atribuirle la paternidad de los varios fragmentos que bajo la designación de Ribera figuran en la partitura que estudiamos, descartando á Alonso de Ribera, de quien nada conocemos, y á Bernardino de Ribera, cuyo estilo en nada se asemeja al usado en las composiciones citadas.

La mencionada escena de los judíos es un prodigio de fuerza expresiva y de color. No se puede llegar á más en el concierto polifónico de las voces, encaminadas á un fin puramente representativo, es decir, describir una especie de baraúnda infernal, producida por el desbordamiento de las pasiones. En la interesantísima partitura de *L'Amfiparnaso*, la famosa *comedia armónica* de Horatio Vecchi de Módena, publicada en Venecia en 1597, por Angelo Gardano; en aquella tentativa tan curiosa de drama lírico, en la que pudiéramos llamar forma madrigalesca,

que procedió de algunos años á la *Eurydice* de Peri y á la de Cacinni, se encuentra una escena bufa, también cantada por un coro de judíos, que presenta singulares analogías con la hermosa página musical, que me permito atribuir á Antonio de Ribera. ¿Pudo influir una de las dos creaciones sobre la otra? Presumo que sí. El músico español perteneció á la capilla pontificia desde 1513 á 1523, y por consiguiente, residió en Italia, donde es posible que Horatio Vecchi, escuchara la escena tan pintoresca que había compuesto con destino al misterio de Elche. Dentro de la partitura de *L'Amfiparnaso*, la escena de los judíos constituye una excepción. Como es sabido, el texto de la *comedia armónica*, escrito en la forma ordinaria del diálogo, es siempre cantado por el coro; lo que produce una sucesión de madrigales. La polifonía vocal viene á procurarnos algo así como la satisfacción que nos produce hoy día la orquesta, pero á decir verdad, el género madrigalesco se acomoda muy mal á las exigencias del teatro. La escena entre *Francatrippa* y los hebreos, adquiere de pronto vida y movimiento, es francamente teatral, y como dice muy bien el ilustre crítico italiano Luigi Torchi, puede ponerse al lado de la extraordinaria escena final del segundo acto de *Los maestros cantores*, de Nuremberg, la mejor comedia musical de los tiempos modernos. La coincidencia existe y puede comprobarse, pero libreme el cielo de sentar conclusiones sobre tal particular, pues mi objeto ha sido tan sólo señalar una circunstancia por demás curiosa y pertinente al asunto de mi trabajo, con el fin de despertar el celo investigador de los eruditos capaces de aclarar tan interesante problema.

Respecto al tercer compositor, el *Lluís Vich* de la consueta, hay que confesar que se trata de un artista completamente desconocido hasta el día.

Toda esta música, de autor declarado ó anónimo, tiene un color especial, tan arcaico y primitivo, que no se asemeja á nada. En un principio sorprende y desconcierta; pero al poco tiempo convence y conmueve, porque toda ella es altamente expresiva. Los conjuntos á dos y tres voces, así como los coros, son muy armoniosos é interesan por su grave y austera sencillez, produciendo una impresión extraña é indefinible. En resumen, la partitura constituye un monumento único de un drama lírico medioeval, cuatro veces centenario, y, por esta razón, verdaderamente inapreciable.

He aludido á la existencia de un texto litúrgico, literario y musical, anterior á la citada refundición del *misterio*, hecha como, ya he dicho, en 1639. Al ejecutarse el drama, teniendo á la vista la mencionada consueta, se puede observar que en ciertos pasajes los intérpretes cantan una música diferente de la consignada en el manuscrito, música que nunca ha sido escrita, y que ha persistido en el corazón del pueblo sin que haya sido necesario transcribirla, porque todos los habitantes de Elche la conservan en la memoria y se la transmiten de generación en generación. El hecho, por muy extraño que parezca, ha sido comprobado *de visu* y *de auditu* por el maestro Pedrell, que ha reproducido en su interesante estudio acerca de la *Festa de Elche*, publicado en la *Internationale Musikgesellschaft*, de Leipzig, dos de los fragmentos en cuestión. ¿A qué ópera pertenecen? Sin duda alguna á un tiempo muy anterior al siglo de oro de la polifonía vocal, que no he de

arriesgarme á fijar por mi parte, así como tampoco he de atreverme á determinar á qué género de liturgia oriental, árabe ó más bien mozárabe, pueden pertenecer aquellas dos extrañas cantilenas, que han servido para señalar la pista y descubrir el texto primitivo que indudablemente adornaron. Lo cierto es que el drama antiguo ha aparecido, y aunque nada nos dice acerca de los aires ó timbres sobre los que se cantarían las poesías, que indica deberse ejecutar ya en *só de cleriana*, ya en *só de rima*, ya en *só de beyla oliva*, parece seguro que dichas melodías formarían parte de la música primitiva. La persistencia con que dichos fragmentos se han conservado en la memoria popular, haciendo su ejecución tradicional é inevitable, da singular valor á semejante hipótesis.

El erudito sacerdote Don Juan Pie dió á luz no ha muchos años un curioso libro titulado *Autos sacramentales del siglo XIV*, en el que se encuentra un drama litúrgico del *Tránsito de la Virgen y de su gloriosa Asunción*, que debió servir de modelo al autor del primitivo drama de Elche, pues hasta en la reforma actual se encuentran escenas iguales, se reproducen idénticos pasajes y hasta se repiten los mismos versos. El texto del drama en cuestión es lemosino, y por el borrador de una carta dirigida á la Señora de Prades por el alcalde de dicha ciudad, que se ha hallado en el mismo manuscrito, y es de idéntica mano que la que ha trazado el documento, se ha podido comprobar su fecha exacta, puesto que dicha carta está datada en 10 de Marzo de 1420. Este drama litúrgico es sumamente interesante, más que nada por sus curiosas escenas de judíos y diablos, en las que intervienen personajes grotescos, como el heraldo

Don Caravidas y el diablo Mascarón, que son dos verdaderos precursores del tipo de gracioso de nuestras comedias. Lo más curioso es que termina la representación con un *Sonus ab goig*, especie de gozos que aún hoy día se cantan en Elche, precisamente cuando da fin la segunda parte del drama, y comienza la novena llamada por el pueblo *Salves de la mare de Deu*, que dura hasta el día 22 de Agosto. Además, las analogías y similitudes entre el drama del siglo XIV y el *misterio* de Elche son tantas y tan grandes, que puede considerarse como seguro que el uno procede del otro.

La importancia de la representación de Elche es más grande de lo que puede creerse. No existe ningún otro drama litúrgico *todo cantado*, con arias, dúos, tríos y coros, es decir, un verdadero drama musical, que se remonte á la misma época. Si bien es cierto que en 1285, se representó en Nápoles el famoso *Jeu de Robin et de Marion*, compuesto por Adam de la Halle, el jorobado de Anas, esta obra, de grandísimo interés para la historia del teatro musical, no puede ser considerada más que como una ópera cómica, ya que el diálogo recitado llena una gran parte de la comedia. En el siglo XIII se representaban misterios por casi toda la Europa culta. En estos misterios, la música y el baile intervenían, aunque de un modo secundario; tan sólo la *Festa de Elche* fué absolutamente cantada desde el primer día. Dos siglos después, aún se buscan los orígenes del drama lírico en las baladas y los bailes de Amner y Pilkington en Inglaterra; en las pastorales de Gilbert Colin en Francia; en los dobles coros de Clemens non Papa, que se ejecutaban en las romerías flamencas; en los misterios alemanes de

Cheiles, y por fin, en las farsas venecianas de Caffossi y Animuccia, y en las *Sibras* napolitanas de Don Gesualdo, Príncipe de Venusa.

El misterio de Elche no fué ciertamente un fenómeno aislado. Debieron existir en España otros dramas litúrgicos semejantes. Por el pronto, conozco la existencia de uno de ellos, de tanta importancia, que le es algo posterior y que se ejecutaba el Jueves y el Viernes de la Semana Santa en el Convento de Monjas de Santa Clara de la ciudad de Játiva, por privilegio especial, concedido por el Pontífice Alejandro VI, el Papa Borja, á la villa de donde era originaria su familia. La música de esta interesante producción ha sido atribuida, no sin fundamento, al ilustre San Francisco de Borja.

En realidad, para poder completar los estudios hechos sobre el drama litúrgico, objeto del presente trabajo, documento del arte medioeval, único en su género y de excepcional valor para la historia del drama lírico, convendría hacer una publicación sistemática y ordenada de los diversos textos, literarios y musicales que se conservan en Elche, así como de sus distintas versiones, pues de este modo se facilitaría el trabajo de los eruditos y se llamaría la atención del público culto sobre una representación tan original como característica. He oído decir que el Ayuntamiento de la gentil población levantina pensaba patrocinar la publicación. Haría bien, pues además de servir los intereses de los estudiosos, honraría á la ciudad que rige dando á conocer tan valioso monumento de su arte popular.

A Alfonso Danvila

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

CARLOS BROSCHI

(*Farinelli*)

Cheiles, y por fin, en las farsas venecianas de Caffossi y Animuccia, y en las *Sibras* napolitanas de Don Gesualdo, Príncipe de Venusa.

El misterio de Elche no fué ciertamente un fenómeno aislado. Debieron existir en España otros dramas litúrgicos semejantes. Por el pronto, conozco la existencia de uno de ellos, de tanta importancia, que le es algo posterior y que se ejecutaba el Jueves y el Viernes de la Semana Santa en el Convento de Monjas de Santa Clara de la ciudad de Játiva, por privilegio especial, concedido por el Pontífice Alejandro VI, el Papa Borja, á la villa de donde era originaria su familia. La música de esta interesante producción ha sido atribuida, no sin fundamento, al ilustre San Francisco de Borja.

En realidad, para poder completar los estudios hechos sobre el drama litúrgico, objeto del presente trabajo, documento del arte medioeval, único en su género y de excepcional valor para la historia del drama lírico, convendría hacer una publicación sistemática y ordenada de los diversos textos, literarios y musicales que se conservan en Elche, así como de sus distintas versiones, pues de este modo se facilitaría el trabajo de los eruditos y se llamaría la atención del público culto sobre una representación tan original como característica. He oído decir que el Ayuntamiento de la gentil población levantina pensaba patrocinar la publicación. Haría bien, pues además de servir los intereses de los estudiosos, honraría á la ciudad que rige dando á conocer tan valioso monumento de su arte popular.

A Alfonso Danvila

BIBLIOTECA PARTICULAR

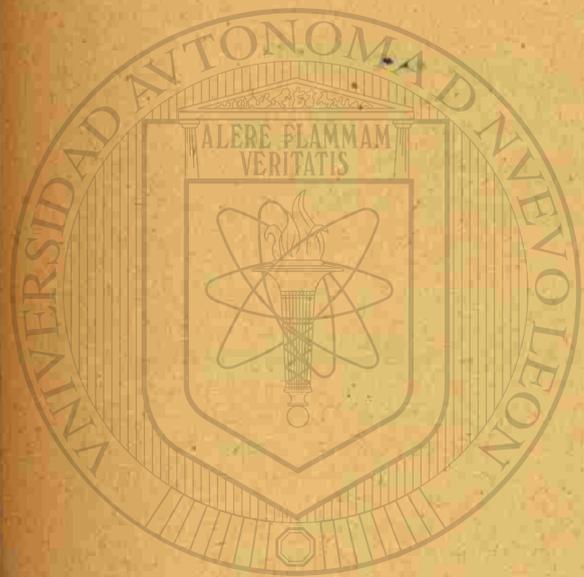
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

CARLOS BROSCHI

(*Farinelli*)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

CARLOS BROSCHI

Es indudable que la figura de *Farinelli*, que recientemente ha inspirado al señor Bretón una ópera que quizás sea su mayor producción escénica, merece fijar la atención. El nombre de aquella interesante personalidad ha llegado hasta nosotros como el de uno de los cantantes más admirables que la escuela italiana ha producido, aquella escuela del *bel canto*, que elevó el arte de modular la voz humana á un grado de perfección insuperable.

Uno de los fenómenos más curiosos que registra la historia de la ópera es, indudablemente, la aparición de los llamados *sopranistas*. En realidad, se ignora la época á que se remonta la monstruosa práctica de mutilar la naturaleza humana, para obtener, artificialmente, una clase de voz que pudiera reemplazar la de mujer. Lo más probable es que á la Iglesia se deba este verdadero sacrilegio. Como los cánones prohíben que las mujeres canten en el templo y las voces femeninas no eran admitidas en los coros de la capilla pontificia, para obtener aquellos timbres suaves y aquel re-

gistro agudo, necesario para el buen efecto de los conjuntos, se recurrió primero á los niños, pero como éstos no conservan el timbre y el diapason que caracteriza sus voces argentinas, más que hasta el fin de la adolescencia, se buscaron los medios de conservarlas, no vacilando en atentar á la obra del Supremo Hacedor. Los eunucos, existentes desde la más remota antigüedad, fueron admitidos por el cristianismo, y vinieron á constituir un lujo de la iglesia romana. Está probado que los *sopranistas* figuraron en la Capilla Sixtina desde los primeros tiempos, y que desde fines del siglo XVI hasta nuestros días, han continuado cantando las alabanzas del divino Redentor.

Cuando nació la ópera, los *sopranistas* que por entonces existían en las capillas de las principales iglesias, se dedicaron al cultivo del nuevo arte dramático que les ofrecía mejor porvenir, y á cuyo desenvolvimiento concurren en modo eficaz, gracias á su dominio del arte del canto. Ya en los primeros tiempos figura aquel famosísimo Loretto Vittori, cuya fama ha llegado hasta nosotros, así como noticias fidedignas del extraordinario entusiasmo que su audición provocaba. Otros, también muy celebrados, interpretaron las creaciones de Monteverde, Cavalli y Cesti, de modo que al comenzar el siglo XVIII, eran, no sólo los ídolos indiscutibles del público, sino los soberanos absolutos de los teatros de ópera, que dominaban con verdadero despotismo, imponiendo sus caprichos á maestros y auditorio. Todos los grandes compositores de aquel tiempo, Scarlatti, Leo, Pergolese, Haendel, Hasse, Jomelli. Traetta y nuestro compatriota el insigne catalán Domingo Terradellas, escribieron expresamente obras para los

más célebres *sopranistas*, quienes, á su vez, imprimieron las huellas de su talento en las partituras de aquellos ilustres maestros. Su influencia en el arte fué considerable y decisiva, y contra la tiranía despótica que ejercían sobre la voluntad y hasta sobre la imaginación de los compositores, reaccionó el genio independiente del gran Gluck. Y, sin embargo, el audaz revolucionario escribió para el *sopranista* Guadagni la parte de protagonista en ese portentoso *Orfeo*, que admiramos, cantado por las más reputadas contraltos de nuestros días.

Entre los grandes *sopranistas* del siglo XVII, Marchesi, Pacchiarotti, Cizziello, el ya citado Guadagni, Caffariello, celebrado por Rossini en su *Barbero de Sevilla*; Crescentini, que logró conmover á Napoleón el Grande, cantando el aria «*Ombra adorata del Giulietta è Romeo*» de Zingarelli; y Vellutti, el último de ellos, que creó el *Aureliano in Palmira*, de Rossini en 1814, e *Il Crociato*, de Meyerbeer en 1824; el más célebre de todos, tanto por sus facultades no comunes, como por su arte exquisito, y las circunstancias extraordinarias de su vida, fué, sin duda alguna, Carlos Broschi, más conocido por su apodo de Farinelli.

Según los datos más fehacientes, parece seguro que el célebre cantante nació en Nápoles el 24 de Enero de 1705, y que adoptó el nombre de Farinelli en prueba de agradecimiento á los hermanos Farina, excelentes aficionados á la música, que habían protegido su niñez. Debía pertenecer á una familia pobre cuando sus padres consintieron que sufriera tan cruel operación, con el fin de asegurarle un porvenir brillante. En aquellos tiempos el hecho no ofrecía nada de particular, y la ciudad de Norcia llegó á ser célebre en toda

Italia por la extremada habilidad de sus operadores. Carlos Broschi recibió las primeras lecciones de canto de su propio padre, músico de profesión, pasando después á la escuela de Porpora, famoso maestro que educó toda una pléyade de cantantes maravillosos.

El método de enseñanza de Porpora, lo mismo que el del célebre Bernachi de Bolonia y el seguido por todos los maestros de canto italiano de la primera mitad del siglo XVIII, consistía principalmente en el estudio del mecanismo de la vocalización, siendo preciso dominar todas las dificultades para que se permitiese al discípulo preocuparse del sentido de la declamación y de la expresión de la frase musical. En aquella época heroica del *bel canto* se admiraba, ante todo, la pureza material del sonido, la flexibilidad del órgano y la amplitud de la respiración, que consentía al virtuoso jugar con su voz, como si fuera un pájaro, y encantar y sorprender el oído. Ningún *sopranista* igualó á Farinelli en la posesión y el dominio de tan brillantes cualidades.

Dotado de una voz de soprano extensa y bien timbrada, el joven cantante debutó en su ciudad natal, haciéndose oír en círculos escogidos, y más que en ninguna parte, en los salones de sus primeros protectores los hermanos Farina. Pronto alcanzó gran reputación, y los *dilettantes* napolitanos le aclamaban como un *ragazzo divino* cuando abandonó Nápoles en 1722, con objeto de seguir á Roma á su maestro Porpora, llamado á la capital pontificia para escribir una ópera destinada al Teatro Aliberti, que debía ser creada por su discípulo, el ya famoso virtuoso.

No he de seguir paso á paso la vida de Carlos Broschi, que los curiosos podrán encontrar rela-

tada con gran amplitud de detalles en los trabajos de Gesber, Grossi, Mancini y Fetis, sin contar la extensa biografía publicada por el Padre Sacchi en Venecia en 1784, es decir, dos años después de la muerte del célebre cantante. Únicamente diré que, discípulo aventajado del mejor maestro de canto que entonces existía en Italia, *Il bambino*, que tal fué el apodo con que fué designado en la península durante la primera parte de su vida, conquistó desde el primer momento á los públicos reputados más severos, tanto por sus cualidades naturales, como por su maestría en el arte.

Tras obtener en Roma un triunfo memorable, recorrió victoriosamente todos los teatros italianos, midiéndose con los más hábiles artistas de canto que por entonces existían, hasta que en Bolonia se encontró frente á un rival temible, el *sopranista* Bernachi, que le descubrió un nuevo sistema de canto, consistente en dar más importancia á la expresión que al virtuosismo. Farinelli supo aprovecharse de tales enseñanzas, y acabó de modificar su estilo por completo, cuando en su tercer viaje á Viena, acaecido en 1731, recibió los consejos del propio emperador Carlos VI, gran conocedor del arte musical, quien acompañándole un día en el clave, le hizo una observación que es oportuna en todos los tiempos, á saber: que en vez de abusar de los adornos que provocan la sorpresa de los sentidos, el verdadero artista debe tratar de producir la emoción por los medios más sencillos y expresivos. Gracias á semejante lección, Farinelli se convirtió en aquel cantante tan patético y conmovedor que causó la admiración del público de Londres interpretando el *Artaxerxe* de Hasse, en el que había introducido un aria: «*Sono qual nave*», compuesta expresamente para

que luciera su extraordinario talento, por su hermano Ricardo Broschi, compositor apreciable.

El caballero Burney nos ha dejado una descripción curiosa del modo con que el gran virtuoso interpretaba el aria en cuestión. «Empezaba — escribe el historiador inglés — por entonar la primera nota con suma delicadeza, y crecía por grados insensibles, hasta llegar á una fuerza sorprendente, para esfumar después con gran lentitud el sonido, hasta hacerlo casi imperceptible. Tras esto ejecutaba los pasos más atrevidos con tanta agilidad y rapidez, que los violines que le acompañaban eran incapaces de seguirle. Tenía en la calidad de la voz la fuerza, la dulzura y la extensión. Su perfecto estilo le suministraba lo tierno, lo delicado y lo rápido. Poseía recursos que antes y después de él nadie ha tenido, y resultaba en verdad irresistible.»

Ante semejante testimonio no hay más que inclinarse y comprender cuán justo fué el éxito obtenido por Farinelli en la capital de Inglaterra, cantando varias temporadas en el teatro que dirigía Porpora, y causando la ruina de la empresa rival, á cuyo frente se encontraba el insigne Haendel, el gran compositor que la Gran Bretaña acababa de adoptar. A semejante fracaso se debe que el émulo de Bach abandonase para siempre el teatro y se dedicase á escribir esos hermosos oratorios que, como *El Mesías*, *Judas Macabeo*, *Israel en Egipto*, y tantos otros, constituyen su mejor gloria. A fines del año 1736, Farinelli dejó Londres, pasando á la corte de Luis XV, donde cantó en compañía de la célebre madame Riccoboni, encantando á los aficionados é inteligentes franceses, entonces enemigos acérrimos de la música italiana. De París, nuestro artista pasó á la capi-

tal de España, donde no le llamaba ningún contrato directo, pero donde la suerte le reservaba el más extraño é inesperado de los destinos.

Ocupaba el trono de San Fernando, Felipe V, aquel pálido y triste monarca, cuya debilidad innata y cuya devoción pueril, nos son conocidas gracias al testimonio de la Princesa de los Ursinos. Desde la muerte de su hijo, el soberano había caído en una especie de honda melancolía, de la que nada podía distraerle. Sombrío, taciturno y descuidado de su persona, permanecía recluso en sus habitaciones, negándose á ocuparse de los asuntos del Estado. Apenas supo la reina Isabel Farnesio que Farinelli había llegado á Madrid, lo mandó llamar á la corte y le dió órdenes de que preparase un pequeño concierto en la misma cámara del rey, que era muy aficionado á la música y sensible á sus efectos. La impresión que el gran cantante produjo sobre el enfermo, fué verdaderamente extraordinaria. Apenas Felipe V escuchó aquella voz maravillosa, salió de su letargo, preguntando que á quién debía tan intensa y dulce emoción y lo que podía hacer para recompensarle. Farinelli, aleccionado por la reina, llevaba prevenida la respuesta, y al punto rogó al monarca que, saliendo de su abstracción, volviera á ocuparse de los intereses de sus Estados. Felipe V accedió á semejante petición, y sacudiendo la fatal pereza que embargaba su espíritu, volvió á ponerse al frente del gobierno.

Era Isabel Farnesio una mujer bastante hábil y demasiado interesada en dirigir la voluntad de su esposo, para no comprender el inmenso partido que podía sacar del admirable talento de Carlos Broschi; de modo que se apresuró á hacerle magníficas proposiciones para que se estableciese en

Madrid, exigiéndole únicamente que sólo cantase en presencia del soberano. Aceptó Farinelli el contrato, y durante los diez años que aún vivió Felipe V, cantó todas las noches en su presencia cuatro trozos, entre los que figuraban indefectiblemente dos arias del compositor Hasse, más conocido bajo el epíteto de *Il Sassone*, que eran: «*Per questo dolce amplesso* y *Pálido é il sole*. Otra de sus obras preferidas era un *Minuetto* que se complacia en variar al infinito, con caprichosas improvisaciones.

He tenido ocasión de leer el aria *Pálido é il sole*, y declaro con toda lealtad que no he encontrado en el diseño melódico del compositor sajón, nada que justifique los prodigiosos efectos obtenidos por el cantante en la ejecución de dicha obra. El aria en cuestión pertenecía á la ópera *Artaxerxes*, de Vinci, y hablando de esta célebre composición dice el Presidente des Brosses en su tan interesante *Viaje á Italia*: «Es el Lully de Italia (se refiere á Vinci), su canto es verdadero, sencillo, expresivo y el más hermoso del mundo. *Artaxerxes* es la mejor de sus obras, y está escrita sobre uno de los más hermosos poemas de Metastasio. No la he visto representar, mas la conozco detalladamente. Pero por buena que sea la partitura de Vinci, la escena de la desesperación de Artaban, agregada por el poeta y puesta en música por *Il Sassone*—Hasse—sobrepaja á todas las demás. El recitativo: *Eccomi al fine in liberta* es admirable, así como el aria que sigue: *Pálido é il sole*.» Como el gusto musical cambia con tanta frecuencia, sin entrar en más averiguaciones, nos contentaremos con el juicio del notable *dilettante* francés.

Bajo el reinado de Fernando VI, Farinelli con-

tinuó desempeñando papel preeminente en la corte de España. Gozaba del mayor favor cerca del soberano, que le nombró caballero de la orden de Calatrava en 1750 y director de los teatros Reales. Entonces fundó el Coliseo del Buen Retiro, donde se representaron las óperas más notables de los maestros italianos y se aplaudieron á los mejores cantantes italianos, contribuyendo grandemente á perjudicar el desarrollo de nuestro arte nacional, que juzgado de mal gusto por la gente cortesana, se refugió en los teatros populares, acabando por formular con la tonadilla su más ardiente protesta contra los castrados y demás mantenedores del gusto extranjero.

Conviene reconocer que Farinelli supo no abusar de su singular fortuna y que siempre se conservó moderado, afable, servicial y modesto. Se cuentan infinidad de anécdotas del período de su privanza, que sería prolijo relatar, y que demuestran sus excelentes cualidades y su buen fondo natural. Veinticinco años permaneció en Madrid, distrayendo la melancolía de dos reyes, Felipe V y Fernando VI. Cuando Carlos de Borbón renunció el trono de Nápoles, para ceñirse la corona de España, el célebre cantante fué despedido de la corte, recibiendo la orden en 1760 de abandonar la península. Existen razones fundadas para hacer creer que la desgracia del virtuoso fué debida á un cambio de política del nuevo rey, que firmó el pacto de familia, al que según parece, Farinelli siempre se había opuesto. Lo cierto es que se le prohibió permanecer en España, y que por entonces se dijo que también se le negaba autorización para establecerse en Nápoles, su ciudad natal, por lo que fijó su residencia en Bolonia, donde se construyó un magnífico palacio.

El hecho de haberse establecido en la ciudad de San Petronio, fué causa bastante, á mi modo de ver, para que se dijese que el rey de Nápoles le había negado permiso para residir en sus estados. Pero existen razones poderosas que justifican el acuerdo de Farinelli. En efecto, el cronista de Bolonia, Antonio Barilli, escribe en su *Giornale* á 22 de Septiembre de 1732: «He oído decir, que el famoso músico Farinelli se ha decidido á establecer aquí su residencia, hallándose en trato para adquirir una propiedad.» Un mes después agregó: «El excelso Senado ha concedido la ciudadanía con la propiedad de Tenianale, al famoso músico Farinelli, que ha comprado tierras por valor de 28.000 liras.» Está probado que, durante su larga ausencia de Italia, el célebre artista conservó sus propiedades de Bolonia, así que parece lógico que al ser desterrado de España, se estableciera allí donde posesía bienes de fortuna y gozaba del derecho de ciudadanía. Por muy grande que fuera el poder del monarca español, no podía extenderse á fijar determinada residencia á una persona que no era su súbdito, pero á quien prohibía permanecer en sus Estados. Farinelli se estableció, pues, en Bolonia, en compañía de su hermana viuda y de dos sobrinos, no faltando quien asegurase que la carencia de buenas relaciones con ciertos miembros de su familia, fué la verdadera causa que le impulsó á alejarse de su ciudad natal.

Otro cronista de la famosa ciudad universitaria, Galeatti, consigna con fecha 3 de Julio de 1760: *Giunse á Bologna Carlo Broschi detto Farinelli, Cavaliere di Calatrava, aggregato alla cittadinanza sino dall' anno 1732, músico famoso ch' era in Corte del fuu ré de Spagna, andó al suo casino fuori*

delle Lamme. Il giorno seguente fu visitatto dal Senatore Conte Francesco Caprara in abito col Tosone si disse per parte del Imperatore. Alli 8 detto egli andó á far visita al Conte Odoardo Pepoli e li 10 detto di Domenica l'Accademia di Filarmonici in forma l'andó ad invitare alle festa di Sant Antonio che si foce secontó il solito della detta Accademia in S. Giovanni in Monte alli 12 detto.

Por este testimonio se demuestra el alto concepto y la consideración en que era tenido Farinelli en la ciudad que eligió para pasar los últimos años de su vida. La famosa Academia Filarmonica debió atraerle, tanto más cuanto que al frente de ella se hallaba entonces, su grande amigo, el más célebre teórico de música de su tiempo, el padre Pedro Juan Bautista Martini.

Farinelli vivió largos años aún en su espléndida residencia de Bolonia; una preciosa villa situada en las afueras de la ciudad, que pertenecía no ha muchos años á la familia Montanari, y conservaba el típico nombre de *Il farinello*. Tan sólo una vez se alejó de dicha población para ir á Roma á visitar al Santo Padre Benedicto XIV. Se cuenta que en la audiencia habló con cierto aire de importancia de las grandes riquezas y honores que había adquirido durante su permanencia en Madrid, á lo que el Papa Lambertini, hombre de fino ingenio, parece que contestó, no sin cierta malicia: «*Avete fatta tanta fortuna costá, ma non vi avete trovato le gioie che avete perduto in qua.*» Lo que quiere decir aproximadamente: «Entré las riquezas adquiridas allí, no habréis encontrado de seguro lo que perdisteis aquí.»

En su linda morada, Farinelli reunió una importante galería de cuadros y una rica colección de libros y de objetos de arte, muchos de ellos

adquiridos en España. Vivía como un gran señor, amante y protector de los artistas, y más especialmente de los músicos. Es fama que auxilió poderosamente al Padre Martini, suministrándole preciosos datos para que escribiera su notable *Historia de la música*. Por último allí recibió la visita de cuantas importantes personalidades pasaban por la ciudad de Bolonia. Entre sus visitantes figura el caballero Burney, que nos ha dejado una curiosa relación de su entrevista con el célebre virtuoso, contenida en su interesante libro: *The present state of Music in France and Italy* (Londres, 1773), que fué traducido al francés por Carlos Brack é impreso en Ginebra en 1809.

Dicho caballero, que viajaba con objeto de recoger datos para escribir una *Historia de la música*, estuvo en Italia en 1770. En el mes de Julio visitó Bolonia, casi por el mismo tiempo que el joven Mozart, y en su cuaderno de apuntes, escribe con fecha 25 de dicho mes: «He pasado el día con Farinelli, en su casa de campo á una milla de Bolonia. La casa no está terminada aún porque fué comenzada á construirse después de su venida de España. Ha almorzado con nosotros el Padre Martini. Farinelli no canta ya hace mucho tiempo, pero se deleita tocando el clave y la viola de amor. Tiene gran número de claves construídos en distintos países y les ha dado los nombres de sus pintores favoritos. El mejor, construído en Florencia en 1730 es un *pianoforte* (sic) llamado Rafael de Urbino, siguen El Correggio, el Ticiano, etc., etc. Posee también un clavicémbalo, regalo de la difunta reina de España, discípula de Scarlatti en Portugal y en España, y para quien el gran maestro compuso sus dos primeros libros de sonatas impresos en Venecia, cuando todavía era

Princesa de Asturias. Otro instrumento, construído en España bajo su dirección, tiene un registro móvil, con el cual, igual que en el del Conde de Taxis en Venecia, se puede transportar un trozo de música á un tono más alto ó más bajo. En estos claves españoles, los tonos naturales son negros y los bemoles y sostenidos cubiertos de madreperla. Están construídos conforme á un modelo italiano, y todo de madera de cedro, salvo la tapa. Se hallan encerrados en una doble caja. En el salón principal del palacio se admiran cuatro escenas de las principales de las óperas *Dido* y *Nittetis*, dibujadas por Amiconi, pintor que murió en España. También allí se encuentran los retratos de los numerosos protectores del artista, pudiendo verse las imágenes de dos emperadores, una emperatriz, tres reyes de España, dos príncipes de Asturias, un rey de Cerdeña, un príncipe de Saboya, un rey de Nápoles, una princesa de Asturias, dos reinas de España y el Papa Benedicto XIV. No faltan tampoco cuadros de Ximénez, Murillo y *Españoleto*.» Hasta aquí la cita de Burney, que he transcrito por parecerme de verdadero interés. En algunos autores he visto referida cierta anécdota ocurrida con ocasión de dicha visita. Según parece, el caballero inglés, demostró á Farinelli su satisfacción de haberle conocido en compañía del Padre Martini, teniendo con ello la fortuna de hablar con dos ilustres personalidades de la música, á lo que el modesto cantante respondió: «En cuanto al Padre Martini, hay razón para ello, pues su obra quedará. Pero en lo que á mí concierne, ¿quién recuerda ya el poco talento que he tenido?»

Si es verdadera, la triste reflexión de Carlos Broschi revela una inteligencia clara, nada co-

mún en artistas de su clase. Visitáronle también en su residencia, dejándonos relaciones de la entrevista, Duclos, que estuvo en Italia en 1770, y al año siguiente la Electora de Sajonia, hallándose presente en esta ocasión Casanova, quien dice en sus tan curiosas *Memorias*, que el famoso cantante, después de obsequiar con un suntuoso almuerzo á tan elevada dama, se sentó al clave y ejecutó con sin igual maestría, aunque su voz no era ya muy fresca, un aria de su composición. Según afirma, apenas hubo terminado, la Electora, entusiasmada, se arrojó en Brazos de Farinelli, exclamando: «Puedo morir satisfecha, puesto que he tenido la fortuna de escuchar á tan gran artista.»

Aquel famoso tunante de Casanova, cuyas *Memorias* constituyen uno de los libros más interesantes que pueden consultarse acerca de las costumbres de Europa en el siglo XVIII, refiere también una anécdota relativa á Farinelli, que no he visto confirmada por ninguno de sus biógrafos. El célebre *sopranista* tenía un sobrino, á quien había adoptado al quedar huérfano. Este joven casó con una señorita de Bolonia, y el matrimonio se estableció en el palacio de su tío. Farinelli, que en su juventud había inspirado sentimientos que pueden parecernos extraños, pero que la historia secreta de los *sopranistas* consigna con más frecuencia de lo que pudiera imaginarse, se enamoró, así como suena, de los encantos de su sobrina. Pero por más que le cantó *Pallido è il sole* y *Per questo dolce amplesso*, aquellas dos arias de Hasse, que tanto gusto daban á Felipe V, la muchacha permanecía impassible, sin hacerle el menor caso. Enfurecido por sus desdenes, Farinelli tomó una determinación indigna de su carácter:

envió á viajar á su sobrino y encerró á su pobre esposa en una habitación de su residencia, para poderla contemplar á sus anchas. Esta desgraciada pasión envenenó los últimos años del gran cantante.

Casi todo lo relatado por Casanova me parece sospechoso, si no falso. El audaz aventurero estuvo por última vez en Bolonia en 1771. Aquel mismo año, la Electora de Sajonia visitaba dicha ciudad, con objeto de conocer á Farinelli. Lo que me parece extraño, en primer lugar, es que Giacomo Casanova, dada la reputación que tenía, se hallase presente á la entrevista de la ilustre dama con el célebre cantante. Sus aventuras eran perfectamente conocidas, y por aquellos mismos días, el comediógrafo Francesco Albergati, residente en Bolonia, y persona de mucha menos consideración en la ciudad, que el exfavorito de Felipe V y de Fernando VI, se había negado á recibirlo. Además, los detalles que da no son exactos. Según Burney, en 1770, hacía ya muchos años que Farinelli no cantaba. Tampoco hay noticia alguna de que nunca hubiera compuesto trozos musicales. Por último, lo concerniente á sus amores seniles por la esposa de su sobrino, carece de todo fundamento. Existe el testamento de Farinelli, otorgado el 20 de Febrero de 1782, y en este documento se aclaran sus relaciones con el hijo de su hermana. Declara, en efecto, haber consentido á la boda de su sobrino Don Matteo Pisani con Doña Anna Gatteschi, celebrada en 13 de Junio de 1768, de cuyo matrimonio nació en su propia casa, su ahijada Maria Carlota Pisani, á quien había dotado convenientemente ante el notario señor Lorenzo Gamberine. Añade que su ahijada será heredera universal, pero que el goce del usu-

fructo de todos sus bienes los reserva durante su vida á Mateo Pisani, su sobrino, el hijo de su hermana Dorotea Broschi. En todo el testamento, no se halla la menor indicación relativa á Anna Gatteschi, pareciendo más bien censurar de modo indirecto la conducta de la esposa de su sobrino, á quien nunca debió considerar con buenos ojos. En cambio, al hablar de Mateo Pisani, lo hace con elogio, demostrándole un gran afecto. Las maliciosas suposiciones de Casanova, muy de acuerdo con su carácter, caen por tierra con la sola lectura de tan fehaciente documento.

Es cierto, y así lo consigna Giovenal Sachi en su extensa y documentada biografía del gran cantante, que una gran melancolía se apoderó de Farinelli durante los últimos años de su vida, y que para consolarse cantaba nuevamente, si no con una voz muy sonora, con un estilo admirable, conmoviendo hondamente á los que tenían la suerte de escucharle. El insigne artista murió el 16 de Septiembre de 1782, víctima de una fiebre perniciosa, á los ochenta y dos años de edad. Se le dió sepultura en el convento de Capuchinos de San Miguel *in bosco*, monasterio que, durante la invasión francesa fué convertido en casa de campo, siendo entonces destruída la iglesia. Hoy es propiedad de la familia Revedini, y en él no queda rastro alguno de la tumba de Farinelli.

Un viajero alemán, Keyssler, que recorrió toda Italia durante los primeros años de la carrera del famoso virtuoso, dice hablando de él: «De todos los cantantes que hoy existen, no es posible citar uno que, por la habilidad de la vocalización y la belleza de la voz, pueda rivalizar con Farinelli. Recorre con igual facilidad una extensión de veintitrés notas (más de tres octavas), y nadie recuer-

da haber escuchado algo que pueda comparársele. La gente está convencida de que ha sido muy protegido por la Virgen María, á quien su madre profesaba extraordinaria devoción.»

Como era de suponer, la vida de Farinelli no sólo ha sido contada en todos los idiomas de Europa por infinidad de escritores, sino que el teatro y la novela se han apoderado de sus principales aventuras, utilizándolas para gran número de creaciones más ó menos felices. La linda ópera cómica de Gaveaux *Le bouffe et le tailleur*, tiene por argumento una anécdota acaecida á Farinelli durante su estancia en Madrid. Se representó en París el 21 de Junio de 1804 y duró largos años en el repertorio corriente. El mismo asunto, bajo idéntico título, ha sido tratado por Pedro Winter en una ópera bufa representada en Génova en 1819 y en Munich al año siguiente. En 1839 se cantó en Londres una ópera inglesa en dos actos, del compositor Barnett, titulada *Farinelli*. Más adelante, Scribe y Auber compusieron otra ópera cómica muy popular y aplaudida, denominada *La part du diable*, inspirada en su privanza en la corte de Felipe V, que se estrenó en París el 16 de Enero de 1843. Si no recuerdo mal, esta producción, aún popular en Alemania, fué traducida al castellano por un tal Abar, y representada en Madrid bajo el nombre del protagonista, con muy escaso éxito, aunque con música nueva, escrita por el maestro don Mariano Vázquez. Otra *Farinelli*, ópera cómica del maestro Hermann Zumpe, reputado director de orquesta aplaudido en España, se cantó en los teatros alemanes. El mismo Scribe publicó una novelita, también vertida á nuestro idioma, titulada *Carlos Broschi*, donde nos presenta á Farinelli enamorado de una can-

tante dramática, lo mismo que han hecho los señores Cavestany y Bretón en su última ópera estrenada en 1902 en el Teatro Lírico de Madrid, de fatal memoria, y que seguramente no será la última obra artística que inspire la vida del más famoso de los cantantes italianos del siglo XVIII.

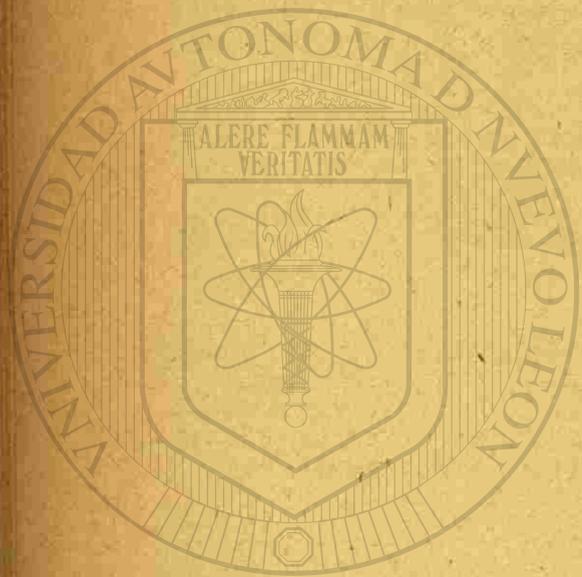


Al ilustre guitarrista Miguel Llobet

ACERCA DE "EL SOLITARIO,"
Y LA MÚSICA ANDALUZA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

Acerca de "El Solitario,"
y la música andaluza

A nadie se le ocurrirá poner en duda que el ingenioso cuanto erudito don Serafín Estébanez Calderón no fuera uno de los mejores y más profundos conocedores que jamás existieron de la idiosincrasia del pueblo español, y más especialmente todavía de lo que en la actualidad, en la jerga corriente, llamaríamos *alma andaluza*. Tan grande y decidida afición á las cosas de la tierra, le llevó como de la mano, á estudiar los usos y costumbres de un pueblo poético y sentimental, noble y caballeresco, fantasioso y dicharachero, emporio de la gentileza, mapa de la gracia y compendio del donaire, que los pobladores de Andalucía son todo esto y aún algo más que me callo, por la sencilla razón de que no quiero decirlo, que si el hablar es plata, el silencio es oro, y en boca cerrada... etc., etc.

Y hecha semejante declaración, no podrá causar extrañeza que quien tanto amaba cuanto constituya algo típico y peculiar de los andaluces, no concediese especial atención á sus cantos y tona-

das, manifestación original y genuina de un arte singularísimo y espontáneo, denominado sin razón alguna *flamenco*, como si hubiera venido de Flandes; así como á aquellas sus tan deliciosas danzas, ya celebradas por Marcial, verdaderas maravillas de gallardía y donosura. Por lo que me parece que, con sobrada justicia, merece figurar el casticísimo escritor entre los más notables que de la música popular española se han ocupado, y ser estudiado bajo tal aspecto, no sospechado quizás por la mayoría de los que de sus trabajos trataron.

Al leer aquella primorosa colección de joyas de lenguaje y buen decir que bajo el título de *Escenas Andaluzas* publicó el escritor malagueño, se encuentran varios artículos (algunos de los más lindos como *La rifa andaluza* y la imponderable *Asamblea general*) que tocan de pasada é incidentalmente á semejante materia, aportando noticias, datos y observaciones en extremo curiosas é interesantes, sin contar tres verdaderas perlas, de gran importancia, tal es el acopio y caudal de conocimientos que revelan, para la historia ignorada del canto y la danza de Andalucía, y como consecuencia directa de la música popular de aquella región privilegiada. Son estos tres luceros, que ni los del tahali de Orion, los artículos denominados: *El Bolero*, *Un baile en Triana* y *Baile al uso y danza antigua*, trinidad en que ocupa lugar preeminente el segundo, en que se abordan trascendentales problemas y se descubre y averigua el solar y genealogía de la *caña*, canto que es como si dijéramos la base y fundamento, la quinta esencia, la mónada primitiva, del mal llamado *cante flamenco*; pues hijos indiscutibles, naturales, legítimos ó adulterinos, de este tronco, de pura pro-

cedencia arábiga, son los *oles*, *tiranas*, *polos*, *medios polos*, *serranas* y *torvadas*, hasta llegar al *fandango*, generador indiscutible de las *Malagueñas*, *Rondeñas*, *Granadinas* y *Murcianas*, sin que dejen de pertenecer á la gloriosa familia, bien por agnación ó por cognación, las *Soleares*, *Jaberas* y *Peteneras*.

Quien desee saber lo que es una fiesta andaluza con todo su peculiar sabor y color, y no tuviera ocasión de presenciarse *de visu*, cosa en los tiempos modernos, bastante más difícil de lo que parece, por no decir imposible, ya que en los cafés motejados de *flamencos*, y otros lugares similares, sólo se ejecuta un arte chabacano y amanerado, lleno de sofisticaciones, cosméticos y colirios, á manera de doncella salida de casa de Celestina, que sólo puede dar el parche á gentes de poco *pesquí* y solazar á los *extrangis*; quien quiera conocer, vuelvo á decir, lo que era—hay que proclamarlo *siquier* sea con gran tristeza y dolor—una verdadera y legítima *fiesta andaluza*, coja el libro citado y lea las cinceladas páginas del artículo *Un baile en Triana*, en la seguridad y confianza de que á más de dar gusto al espíritu, quedará plenamente satisfecho.

Comienza el estilista admirable por determinar que las notas características del baile andaluz, son el meneo de los brazos y los quiebrós de cintura, diferenciándose en esto precisamente de las danzas, cuya principal parte estriba en los movimientos acompasados de los pies. La observación es justa, y desde antiguo reconocida, pues ya en tiempos de Cervantes, se distinguían por las mismas causas y razones las *Danzas*, propias de la gente grave y señorial, de los *Bailes* populares y por lo general desenvueltos. A la primera

categoría pertenecían todas las de movimientos pausados, autorizados y severos, como eran las llamadas: la *Gallarda*, la danza de los soberanos; la *Espanoleta*, el *Turdión*, la *Pavana*, bautizada así porque los que la danzaban iban contoneándose abuecando la capilla, á manera de pavo real que hace la rueda; *Madama Orliens*, el *Pie de gibao*, la *Dama*, el *Caballero*, la *Haya*, el *Rey Don Alonso el Bueno* (1), la *Alta*, la *Baja*, la *Alemana*, el *Canario*, las *Folias*, el *Bran de Inglaterra*, y tantas otras mencionadas por infinitos autores desde el padre Mariana hasta Pellicer, sin contar lo que nos dice sobre el particular, Juan de Esquivel Navarro, en sus curiosos y eruditos *Discursos sobre el arte del dancado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. (Sevilla 1642.)

En el grupo de los bailes, no menos numerosos, encontramos todos los de carácter agitado y hasta truhanesco, propios de la Bética, como aquellos desenvueltos y lascivos, que bailaban las

(1) Los extraños nombres de estas danzas proceden, por lo general, de la letra de la tonada que en ellos se cantaban, como por ejemplo en el *Rey Don Alonso*, se decía:

El Rey Don Alonso el bueno
Gloria de la antigüedad, etc.

En el del *Caballero*:

Esta noche le mataron al caballero, etc.

También solía ocurrir lo propio en algunos bailes populares. Sirva de ejemplo el del *Villano*, cuya letra comenzaba:

Al villano que le dan
La cebolla con el pan, etc.

En el drama de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, *El dueño de las estrellas*, los rústicos de la isla de Creta, bailan en torno de la estatua de Apolo, cantando al son del *Villano*.

famosas *Saltatrices* de Gades para solaz y recreo de los romanos, figurando en la lista, la empecatada *Zarabanda* (1) que mereció anatemas y sufrió exorcismos, de donde proceden el *Ole* y la *Tirana*; la no menos libre y procaz *Chacona*, procedente, quizás, de las danzas indias de los habitantes del Chaco, región de la Argentina; el ¡Ay! ¡Ay!

(1) Según el Padre Sarmiento—dice el sabio jesuita Juan Andrés, en su notable obra: *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* (Madrid, Saneha, 1785)—la *Zarabanda*, «es una especie de composición, que es la más antigua de la poesía española, hecha para el canto y para el baile, y se ha formado á ejemplo de las secuencias eclesiásticas». Si su procedencia fué litúrgica, la *Zarabanda* varió mucho con el tiempo, llegando por su desenvoltura y desenfado, á provocar excomuniones eclesiásticas, y prohibiciones de los consejos. Sin embargo, resistió á tantos entredichos, y si al parecer moría, volvía á resucitar tan provocativa como en un principio. Era de carácter vivo y animado y compás de tres tiempos. Aunque su origen se remonta al siglo XII, lo cierto es que no se hizo popular en España hasta el reinado de Felipe II, llamando tanto la atención por lo deshonesto y desvergonzada, que el Consejo de Castilla la prohibió. Semejante prohibición dió mucho que hablar á las gentes de aquellos tiempos, en forma que se publicó un curioso papel titulado: *Relación de la vida y muerte de la Zarabanda, mujer de Antón Pintado* (imp. en Cuenca, en casa de Bartolomé de Selma, en el año de 1603). Supónese en dicho escrito, que doña Zarabanda murió de pesar, de resultas de la prohibición que hizo el Consejo de Castilla de que se bailase. Antes de espirar, hace testamento, dejando varias mandas á sus amigos y compañeros los demás bailes, y deja un recuerdo al célebre bufo italiano *Ganassa*, en la siguiente forma:

Otra manda, pues que muero,
quiero dejar á Ganassa,
que, pues en todo es ligero,
vaya, y diga al Cancervero
que aperciba la tenasa.

El coplero anónimo de la citada relación, había casado á la Zarabanda con el baile *Antón Pintado*. Mujer de muchos maridos. Quevedo, la casó en su romance *todo se lo muere el tiempo* con el otro baile el *Escarraman*, y el licenciado Jerónimo Huerta no vacila en llamarla *ramera pública del Guayacon*.

Es posible que el lector ignore quien fuera el Ganassa, antes nombrado. Llamábase Juan de nombre y era un actor italiano, que, á pesar de la lengua en que representaba, obtuvo muchos aplausos y ganó mucho dinero en la corte de Felipe II. A imitación de los perso-

¡Ay!, las *Gambetas*, la *Pirnida* ó *Pipironda*, el *Rastrojo*, el *Antón Pintado*, el *Juan Redondo*, la *Vaqueria*, el *Pésame dello* y mas, la *Gorróna*, la *Carrreteria*, el *Rastro viejo*, el *Hermano Bartolo*, el *Dongolondrón*, el *Guirigay*, el *Pollo*, el *Guineo*, la *Perra-mosa*, la *Yapona*, la *Capona*, el *Villano* (1), el *No me las ame nadie*, el *Polvillo*, el *Pasacalle*, el *Zambapalo*, el *Colorín Colorado*, la *Tárraga*, el *Martín gaitero*, las *Jácaras*, las *Zapatetas*, y tantos otros tan regocijados y alegres; á los que siguieron, andando el tiempo, las *Seguidillas* famosas, que eran, según el príncipe de los ingenios españoles, «el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y finalmente, el azogue de todos los sentidos»; y el *Fandango*, que tanto entusiasmó al maleante y embaidor Casanova cuando lo vió ejecutar en Madrid; y el insigne *Bolero*, sin contar el *Zorongo*, el *Fandanguillo de Cádiz*, el *Charandé*, el *Cachirulo* y la *Geringoza del Fraile* (2), que aún he visto bailar en mi niñez en los montes de Málaga, todos ellos de

najes que interpretaba este actor bufo, se introdujeron en España las figuras de *donayre* ó gracioso de nuestro teatro, siendo Lope de Vega, el primero que los reprodujo en su comedia *La Francesilla*, según lo declara él mismo, en la dedicatoria de dicha obra al doctor don Juan Pérez de Montalván. Don Diego de Mendoza, en una *Sátira contra los poetas*, alude á Ganassa, y el mismo Lope, lo vuelve á nombrar en la epístola IV de su *Filomena*, diciendo:

Con esto, yo tal vez (no sé si es treta),
Donayres de Ganassa y de Trastulo,
les digo, que me traxo la estafeta
las sales de Marcial y de Catulo.

(1) El *Villano* es el baile de donde procede el *Zapateado*. En ambos se acompaña el tañido, dando golpes con los pies en el suelo sobre la tarima en que se ejecuta.

(2) Es este un baile muy animado y desenvuelto, en el que toman parte casi todos los presentes á la fiesta. Sale una pareja de bailarés, al comenzar la letra siguiente:

movimientos endiablados y provocativos, de ademanes lascivos y excitantes, llenos, en una palabra, de sapientísimas alusiones á lo más llamativo, recóndito y picante del amor.

Del *Bolero* hace el inclito Don Serafín, en el artículo á tal baile dedicado, una historia y monografía tan completa, que sería difícil hallar nuevos datos, aun buscándolos con candil, en libros especiales escritos de intento sobre la materia bailable y danzarina, como el *Breve tratado de los pasos de danzar á la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos* (1) de Don Pablo Minguet é Irol, autor de otras obras curiosas acerca del baile (2).

Y puesto que del *Fandango* (3) hablamos, de-

Aquí está la Geringoza del Fraile
con su geringozo,
y qué bien que la baila este mozo,
bonito y gracioso, etc., etc.

Después de algunas mudanzas, vueltas y revueltas, la bailadora deja á su contrincante, y dirigiéndose al corro que forman los asistentes, invita á uno de ellos para que la acompañe, haciendo, por su parte, el bailaror lo mismo con una de las mozueltas que hay sentadas. La suerte se repite infinidad de veces, renovándose á cada paso las parejas, hasta que han tomado parte en el tripudio y algazara general la mayoría de los congregados en la fiesta; siendo de ver el alboroto que se arma cuando salen á bailar, maliciosamente invitados por la gente joven, alguna jamona entrada en años, ó algún vejete curtido por el sol y los trabajos. Entonces se escuchan esas exclamaciones graciosas, esos dichos oportunos y esas agudezas ingeniosas, que han hecho célebres á los privilegiados hijos de la hermosa tierra de María Santísima.

(1) Madrid. Imp. del autor. 1761.

(2) Don Pablo Minguet é Irol, impresor y maestro de baile, publicó también: *Cuadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas, escritas de cuantas maneras se han inventado hasta ahora, tienen la música muy alegre y con su bajo*. Madrid (hacia 1760); y *Arte de Danzar á la francesa*. Madrid. Oficina del autor. 1758.

(3) Los antiguos *Diccionarios de la Academia Española* dicen del *Fandango*: «Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo.» Definición que no necesita más comentarios.

clararemos que dicho baile procede del que en la antigüedad se llamaba el *Jitano*, así se desprende de lo escrito por Don Braulio Foz, en su interesante *Vida de Pedro Saputo*, donde al describir las fiestas del tiempo de su biografiado, dice: «Tocaron después entre otras cosas el *Canario*, canción que entonces se usaba mucho, y bailaron el *Jitano*, que comenzaba á estar en boga, cuya canción y baile, de variedad en variedad, y de nombre en nombre, han venido á ser y á llamarse en nuestro tiempo, la *Jota* y el *Fandango*.» Semejante testimonio desmiente la leyenda de que el hermoso canto aragonés, fuera invención de Aben Jot, el músico árabe valenciano, desterrado por Muley Tarek á Calatayud. Según dicho autor, natural de Aragón por más señas, la *Jota* se conoció en un principio con el nombre de *Canario*, y la confusión se produce, si tenemos en cuenta que el *Canario* era «un tañido músico de cuatro compases, y baile que se hace acompañando el son con los pies con violentos y cortos movimientos», á lo que Covarrubias añade que se llamó así «por haber traído á España esta danza los naturales de Canarias». No es nuestro objeto dilucidar este intrincado problema, que más bien nos aparta del asunto principal del presente estudio.

Es un verdadero dolor que el erudito Solitario no aprovechase todas las notas, que me consta tanta recogidas, sobre el particular. ¡Cuántas maravillas no hubieran brotado de su bien cortada pluma, interesantes no sólo para la historia de la música popular española, sino muy convenientes, además, para el perfecto conocimiento de ajenas costumbres, y la aclaración de ciertos pasajes de nuestras novelas picarescas! En su grata compañía hubiéramos pasado revista á las *Dan-*

zas nobles y recogidas, y á los bailes provocativos y desenvueltos, hasta llegar á las *Folias*, así llamadas por sus locos movimientos y extravagantes piruetas, sin olvidar las *Danzas de Espadas*, de remoto origen, que he visto bailar por los *espadantzaris* vascongados, y que, según se consigna en el delicioso *Guzmán de Alfarache*, se ejecutaba en el reino de Toledo, «en camisa y en gregüescos de lienzo con unos tocadores en la cabeza, y traen espadas blancas, y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas, y en una mudanza que llaman la *degollada*, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y cuando parece que se la van á cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas»; terminando el recuento y enumeración de tales riquezas, con aquellos *Bailes de botarga y cascabel* (1), en que los danzantes, para mayor fiesta y regocijo, «se ponen sartales de cascabeles en los jarretes de las piernas, moviéndolos al son y compás de los instrumentos»; hasta finalizar y concluir en aquellos otros más bajos y callejeros, que llamaban *bailes de tararira*.

Pero basta de bailes y de danzas, que seguir por este camino fuera el cuento de nunca acabar, y volvamos á los cantos y cantares tan íntimamente unidos á los primeros á quienes, por lo general, sirven de acompañamiento y guía, puesto que las coplas, en los verdaderamente populares, señalan casi siempre las entradas y las mudanzas.

También es en este punto pródigo de conocimientos nuestro donoso escritor. Baste con recordar la siguiente descripción, para conocer la bondad del paño que gasta: «En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo, se pare-

(1) Véase el *Tesoro* de Covarrubias.

cia y oía por todas partes, y era que la orquesta se preparaba y el banquete no estaba lejos. En efecto: al lado de la vihuela maestra, se iban colocando otras guitarras de menos alcance, una tiorba de teclado corrido, dos bandurrias y un discante de pluma, todo punteado y rajado por manos diestras é incansables por extremo. Dos muchachos manejaban los platillos, engendrados con sendas planchas de veloneros; y un chicuchín que fué en tiempo de la banda del regimiento de Ecija, y dando el tin-tan con la ayuda de cierto antiguo tamborilero de los batallones de Marina, ponían la corona al instrumental» (1).

El trozo citado es delicioso, si bien en él se comete un pequeño error, en el que se suele caer con frecuencia, y consiste en confundir la *vihuela* con la *guitarra*, cuando, en realidad, se trata de dos instrumentos diferentes, puesto que si la última se punteó y rajeó siempre con los dedos, la primera se tañía, cuando se usaba, con ayuda del arco como la viola, ó bien con plectro como la mandolina ó la bandurria, abundando las referencias, que se encuentran en obras de los siglos pasados, á partir del siglo XIII, en que se comenzó á escribir en castellano, á las *vihuelas de arco* y á las *de péñola*. Nada menos que el arcipreste de Hita, en aquel famoso fragmento de su poema satírico, en que describe la recepción que clérigos, legos, frailes, monjas, dueñas y juglares hicieron á Don Amor, tañendo varios instrumentos (pasaje que viene á ser una interesante organografía de la época), establece bien á las claras la diferencia, nombrando á las dos categorías de *vihuelas* antes

(1) Véase *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana*, etcétera, en las *Escenas Andaluzas*.

citadas, y distinguiendo dos clases de *guitarras*, las *latinas* y las *moriscas*, estas últimas:

De las voces aguda, de los puntos ariscas

Y por más señas que, en aquellos tiempos existiría quizás otra tercera clase de guitarras, la llamada *serranista* ó *serrana*, que se menciona en el *Poema ó Crónica rimada de Don Alfonso XI*, que fué escrita en vida de este monarca, ó sea en la primera mitad del siglo XIV.

Pero si el testimonio del arcipreste de Hita no fuera bastante, aún hay testigo de mayor excepción, en la persona de Don Vicente Espinel, gran conocedor en el asunto, pues á más de ser notable ejecutante, fué precisamente quien añadió, según refieren ciertos autores (1), la quinta cuerda aguda á la guitarra, que desde entonces se llamó en toda Europa, guitarra española. El célebre músico y poeta rondeño, en su ingeniosa novela *Vida del escudero Marcos de Obregón*, habla repetidas veces de las *vihuelas de arco*, haciendo algunas veces

(1) Habla del invento de Espinel Lope de Vega en la dedicatoria de su comedia *El Caballero de Illescas*, al propio escritor rondeño, y en la escena final del primer acto de *La Dorotea*, donde pone en boca de la vieja Gerarda lo siguiente:

«...á peso de oro habiades vos de comprar un hombre hecho y de pelo en pecho; que la desapasionase (á Dorotea) destos sonetos y destas nuevas *décimas* ó *espinelas* que se usan; perdonese lo Dios á Vicente Espinel, que nos trajo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas; en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas. ¡Ay de ti, Alemana y Piedelgibao, que tantos años estuvisteis honrando los Saraos! ¡Oh poderosa fuerza de las novedades!»

También se refieren á lo mismo, Nicolás Doizi de Velasco, en su *Nuevo modo de cifra para tañir la guitarra con variedad y perfección* (1640), y el Licenciado Gaspar Sanz en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), dedicada al segundo Don Juan de Austria, hijo de Felipe IV.

referencia á las de *mano* y á las de *siete cuerdas*, sin confundirlas jamás con la *guitarra*, á quien designa por este nombre en otros pasajes de la misma obra (1).

Aunque es fama que el autor rondeño *acrecen- to la quinta cuerda* á la guitarra, existen razones bastante poderosas para creer que Vicente Espinel no fuera sino el portaestandarte y vulgarizador de dicho perfeccionamiento. En efecto, once años antes del nacimiento del inventor de la décima ó espinela, en 1544, Fray Juan Bermudo publicaba su *Tratado de la declaración de instrumentos*, donde en el capítulo 32 del libro II, pretende haber visto guitarras de cinco órdenes de cuerdas, lo que, si es cierto, y no es posible dudar de la palabra del autor del *Arte Trifaria*, echa por tierra las afirmaciones de Lope de Vega, Doizi de Velasco y Gaspar Sanz.

Una vez puesta en claro la diferencia entre la vihuela y la guitarra, con la maliciosa satisfacción que nos proporciona el haber tropezado y deshecho un error lingüístico del impecable Solitario, escuchémosle con fruición y oigamos cómo á los sonos de la orquesta por él tan magistralmente descrita, se suceden los *cantos, cantares, tonadas y corridas*, á que sirven de fondo, respaldo y acompañamiento. Ya en la *Caña*, «acento prolongado que principia por un suspiro, y que después re-

(1) Para terminar con este asunto, debo advertir (aunque el libro de referencia no sea de gran autoridad, por el descuido con que está formado) que en el *Diccionario castellano-toscano y Toscano-castellano* de Cristóbal de las Casas, impreso en Sevilla en 1650, corresponde á nuestra voz *vihuela*, la palabra italiana *viola*, traduciéndose por *ribeba* ó *rebeca*, nuestra *guitarra*. Esta última correspondencia no me parece exacta, ya que la *guitarra* se llama en italiano, desde tiempos antiguos, *chitana*, así como se denominaba *guiterne* ó *quinterne* en antiguo francés.

corre toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo mismo un propio verso muchas veces, y concluyendo con otra copla por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable.» Ya son el *Polo* ó bien las modernas *Serranas*, cuya copla «es por lo regular de pie quebrado. El canto principia también por un suspiro, la guitarra ó la tiorba rompe primero con un son suave y melancólico por *mi menor* (es exacto), pasando alternativamente y sin variación la mano izquierda de una posición á otra y la derecha hiere las cuerdas á lo rasgado, primero por lo dulce y blando, y después fuerte y airadamente, según la intención y sentido de la copla. El cantador ó cantadora entra cuando bien le parece, y la bailadora con sus crócalos de granadillo ó de marfil, rompe también sus movimientos con la introducción que tiene toda danza ó baile, que allí se llama *paseo*.» O bien es la *Malagueña Dolora* (así la apellida el insigne escritor, del nombre de la cantadora á quien la escuchó por vez primera), que tiene principio «en un arranque á lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo á dar salida á las desinencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono; ó por fin las *Peteneras*, que «son como *seguidillas* que van por aire más vivo, pero á las que la voz del cantador ó cantadora da una melancolía inexplicable.»

Nada olvida el Solitario, elevado en esta ocasión á la quinta potencia de la crítica musical, derrochando erudición sin pedantería, haciendo alarde de sus portentosos conocimientos y demostrando á cada paso su fina observación y exquisito buen gusto. Nada olvida, repito, el singular es-

critor; ni los *romances* ó *corridos*, cuyo acompañamiento tras un preludio, comienza con «aquellos trinos penetrantes de la primera, sostenidos con aquellos melancólicos dejes del bordón, compaseados todos por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio» y á cuya música se cantan las poéticas historias del *Conde el Sol Gerineldo* ó el *Indiano*, ó bien las picarescas aventuras del *Corregidor y la Molinera* (1); ni el *Polo Tobalo* que acompañan «al final y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto—añade—que no cede en efecto músico á las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso», mientras que los circunstancias marcan el ritmo, cada vez más veloz, dando palmadas. En los intermedios, cuando reposan los cantadores, el guitarrista distinguido entretiene al auditorio con la ejecución de alguna *rosa* ó *falseta*, especie de interludios melódicos, que los tocadores de rumbo y trapío suelen intercalar entre copla y copla de aquellos cantares serranos de ritmo ondulante y variado, en los que el hábil virtuoso sabe introducir uno y mil *dúndes* (tal es el nombre, en verdad bien gráfico), que

(1) Algunos de estos *romances*, *relaciones* ó *corridos*, son bellísimos. Básteme citar el del *Corregidor y la Molinera*, así como el del *Indiano*, que han inspirado las célebres novelas de Pedro Antonio de Alarcón: *El sombrero de tres picos* y *El niño de la bola*. El primero se canta con una música muy picaresca é inencionada que subraya á las mil maravillas los chistes de la poesía y lo he oído ejecutar infinidad de veces, pero tan sólo en muy pocos pueblos de la Serranía de Ronda, de la Alpujarra ó de tierra de Medina y Jerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco á poco y desaparecerá para siempre.

se da en el lenguaje técnico peculiar de este arte, á los adornos que embellecen cada una de las notas de la melodía.

Conviene advertir, que el golpe dado sobre el traste de la guitarra, que señala siempre un tiempo del ritmo, es de origen árabe: así como la costumbre de *jalear*, es decir, de acompañar el canto y el baile con palmadas que marcan las oscilaciones del compás y hasta en muchas ocasiones siguen y determinan un ritmo especial (1), lo que no es otra cosa sino el efecto que los músicos árabes llaman *Almasafih*. Como en las canciones orientales, el ritmo en los cantos andaluces no obedece á ley alguna, pasa del movimiento ternario al binario con tanta oportunidad, opera transiciones tan bruscas y de tan buen efecto, que es imposible dar una idea de las exquisitas bellezas que resultan de tales contrastes, pudiendo asegurarse que nunca se repite lo mismo; por lo que resulta punto menos que imposible fijar sobre la

(1) Sabido es que, las canciones y bailes de Andalucía las acompaña el pueblo con palmadas, *jaleando*, según la expresión técnica, y llevando un ritmo especial, del que resulta una vaga mezcla de sensibilidad y armonía. Don Hilarión Eslava en su ópera *El Solitario*, estrenada en Cádiz en Junio de 1841, intercaló un coro, acompañado de este modo, que produjo gran efecto, á pesar de su poca oportunidad, pues el asunto de la ópera se desarrollaba en Suiza. Lo que hizo decir á un poeta de la época:

Música, que adorna vaga
cantares de Andalucía.
Y su genio dió el vivir
á aquella aprendida idea;
que la Suiza que él se crea
nació en el Guadalquivir.

(Poesía de don Fermín de la Puente y Azpezechea, leída en la sesión pública que dedicó á Don Hilarión Eslava el Liceo de Sevilla en la noche del 3 de Julio de 1841. Publicada en la *Revista Andaluza*, Sevilla, 1841).

pauta algunos de aquellos cantares, tan llenos de adornos y floreos—los *alatychos* de los cantores orientales—que causan al oído el mismo placer que la arquitectura morisca causa á los ojos. Los arquitectos de la Mezquita cordobesa, pintaron ó esculpieron sobre cada ladrillo un motivo decorativo lleno de gracia; los cantadores andaluces, siguiendo tal ejemplo, adornan cada nota con dibujos melodiosos y espléndidos gorjeos.

Nadie ha definido las cualidades de esta música tan original y expresiva, como el insigne «Solitario», que debía amarla con verdadero cariño. Aquí no puedo por menos de copiar al pie de la letra lo que él escribió (1).

«Y son muy de notar, por cierto, los toques y particularidades de este canto, que por lo mismo de ser tan melancólico y triste, manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva. En él es verdad que no se encuentra el alicño, el afeite ó la combinación estudiada é ingeniosa de la nota italiana; pero en cambio, ¡cuánto sentimiento, cuánta dulzura y qué mágico poder para llevar el alma á regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente! Por eso el cantador, arrobado también como el ruiseñor ó el mirlo en la selva, parece que sólo se escucha á sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón ó del teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamiento y la soledad.»

Ni puede decirse más, ni puede decirse mejor dicho. Quien de tal manera se expresa, no sólo debía conocer á fondo el arte andaluz, sino prac-

(1) Véase: *Escenas Andaluzas*, «Un baile en Triana».

ticarlo ó haberlo estudiado con detenimiento, únicas formas de llegar á comprender perfectamente una cosa cualquiera, por ardua y difícil que parezca. Siempre sospeché que don Serafín debió poseer alguna habilidad musical, por más que no recuerde haberla visto consignada en ninguna de sus biografías y que ninguno de los individuos de su familia que he conocido y tratado conservase memoria de ella.

No obstante esta carencia de datos tradicionales, entre los papeles del inclito escritor se ha encontrado una curiosa carta (que me ha comunicado con su exquisita bondad y amabilidad acostumbrada la única hija viviente del inmortal escritor malagueño), en la que parecen hallar confirmación mis sospechas y suposiciones. Voy, pues, á transcribirla:

«D. Serafín mío:

»La noche de pasado mañana es la que madame Viardot me ha señalado para que usted haga el chiste de cantar la caña con aquella sandunga y aquel escupir de majo que le entraron en el cuerpo con la crisma y la sal del bautismo. Dese usted, pues, por avisado, y vea en qué se le puede complacer por parte de la persona de este su amigo y servidor, q. s. m. b.,

»Luis González Bravo. ®

»28 Junio 1842.»

»Sería, en realidad, un verdadero *cantaor flamenco*, como decimos hoy día, el bueno de don Serafín? ¿Limitariase á parodiar con su gracejo nativo el *cante jondo* y los *jipidos*, los ademanes y

los gestos propios de la gente maja? Difícil es contestar á tales preguntas. Pero fuera lo uno ó lo otro, es lo cierto que no hubiera sido solicitado con tanto empeño y gusto por personas de tanto valer—hay que advertir que la madame Viardot en cuestión no era más que la famosa Paulina García, cantante de singular renombre, hermana de la Malibrán, y gran perito en el arte andaluz, por ser hija de aquel insigne Manuel García, cantador único en todos los géneros y peregrino cultivador de *polos* y *serranas*, que componía él mismo,—sin que tuviera un gran talento músico y cómico el erudito y chispeante autor de las *Escenas Andaluzas*, cuyas páginas encantadoras quedarán como prueba de lo que fué la Andalucía neta y primitiva, cuando no la había transformado todavía la invasión extranjera y cuando la influencia del café cantante y del género chico no había matado aún á su delicioso y característico arte popular.

A Enrique Morera

PABLO GILSON

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

los gestos propios de la gente maja? Difícil es contestar á tales preguntas. Pero fuera lo uno ó lo otro, es lo cierto que no hubiera sido solicitado con tanto empeño y gusto por personas de tanto valer—hay que advertir que la madame Viardot en cuestión no era más que la famosa Paulina García, cantante de singular renombre, hermana de la Malibrán, y gran perito en el arte andaluz, por ser hija de aquel insigne Manuel García, cantador único en todos los géneros y peregrino cultivador de *polos* y *serranas*, que componía él mismo,—sin que tuviera un gran talento músico y cómico el erudito y chispeante autor de las *Escenas Andaluzas*, cuyas páginas encantadoras quedarán como prueba de lo que fué la Andalucía neta y primitiva, cuando no la había transformado todavía la invasión extranjera y cuando la influencia del café cantante y del género chico no había matado aún á su delicioso y característico arte popular.

A Enrique Morera

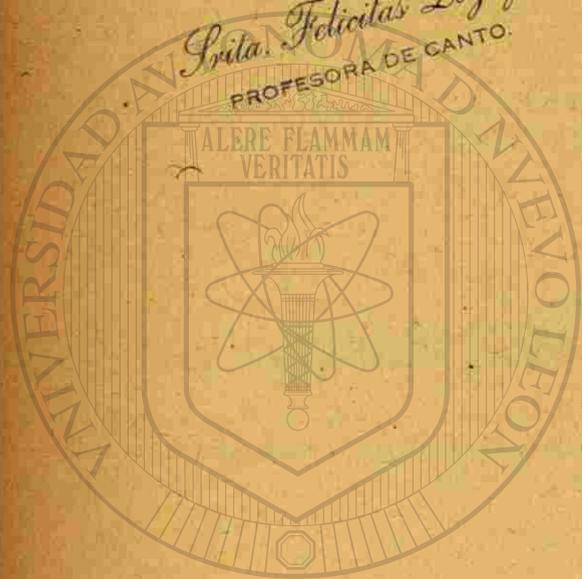
PABLO GILSON

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Prta. Felicita Lozaya
PROFESORA DE CANTO.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

PABLO GILSON

No son muchas las grandes personalidades musicales hoy existentes—casi pudieran contarse con los dedos,—pues citando á Vicente d'Indy y Claudio Dehessy en Francia, Ricardo Strauss en Alemania, Max Vogricht en Hungría, Rimsky Horskoff en Rusia, Eduardo Elgar en Inglaterra y Felipe Pedrell en España, hubiéramos terminado la lista, á la que me parece justo añadir el insigne compositor belga, cuyo nombre se menciona al frente del presente estudio. Porque no hay duda alguna, que Pablo Gilson, cuyo temperamento artístico es de primer orden, no sea una personalidad vigorosa, original y definida, lo mismo por el dominio absoluto de la ciencia musical, que por la valentía y novedad de sus ideas. Su numerosa producción está ahí para probarlo; que el insigne artista no es el autor de una sola obra afortunada, sino que posee en su activo, y su carrera no ha sido muy larga, toda una serie de trabajos de todos los géneros, que cada uno de por sí bastaría para dar honra y prez á cualquier compositor de los á diario aplaudidos por la mediocridad ambiente. ®

Hay artistas que escriben tan sólo para dar gusto al público, y en verdad que no deberían llamarse artistas; los hay, que apartándose de las corrientes vulgares, se mantienen en un justo medio, sin avanzar mucho; los hay, por último, que guiados por un instinto superior, se anticipan francamente á su tiempo. Estos son los que quedan en definitiva; los que no fueron entendidos por sus contemporáneos, á causa de que su mentalidad artística se había anticipado á su época. A este grupo de escogidos, que escriben para ellos mismos y un núcleo de privilegiados, pertenece Pablo Gilson, insigne compositor que quisiera hacer conocer en España, donde tanto se ignora del arte moderno, que pudiera decirse, sin incurrir en exageración notoria, que se desconoce en absoluto.

No pretendáis que os haga la historia de Gilson. En primer lugar, no tiene historia, pues no puede darse este nombre á una vida de estudio, de lucha y de trabajo. En cuatro palabras quedará trazada su biografía. Sus verdaderos festos, gloriosos por más señas, los constituyen sus obras; lista de trabajos á cual más notable por diversos conceptos. Nacido en Bruselas, el 15 de Junio de 1865, pasó toda su juventud en el pueblecito de Ruysbroeck, donde su familia residió hasta el año 1882. Un tal Cantillón, organista de la pequeña parroquia, fué quien le enseñó los primeros rudimentos del arte. Después, nuestro joven músico trabajó con un pedagogo de la escuela de Fetis, el maestro Duyck, bajo cuya dirección estudió la armonía y el contrapunto. Terminadas tales materias, él solo, sin ayuda de nadie, comenzó á formar su espíritu por medio de lecturas de todas clases, de observaciones asiduas,

de pacientes y concienzudos análisis, llegando á constituirse un amplio campo intelectual, cuyos frutos sazonados recogió andando los tiempos. Porque la cultura de Gilson es tan extensa como variada, pudiendo tratar con gran desenvoltura los más arduos problemas estéticos y filosóficos, á diferencia de la generalidad de sus congéneres, incapaces de ver nada más allá de los pentágramas que surcan el papel pautado.

Parte de estos estudios los realizó el maestro en su ciudad natal, adonde, como he dicho, había regresado su familia en 1886. Por uno de esos rasgos que revelan un carácter, Gilson, comprendiendo las deficiencias de su primera instrucción, se fué á visitar al insigne Gevaert y se entregó entre sus manos, pidiéndole que rehiciera y perfeccionara su educación artística. El sabio director del Conservatorio de Bruselas, con su gran inteligencia y su experiencia profunda, comprendió bien pronto la calidad del temperamento que tenía presente, y se prestó á dirigirlo durante su desarrollo. Con gran tenacidad, con verdadera obstinación, rasgos salientes del carácter de Gilson, el discípulo trabajó con tanta fe y entusiasmo, que en 1889, tres años después, obtenía un éxito colosal con su cantata *Sinat*, que le valía al mismo tiempo la pensión de Roma.

La audición de aquella obra era, más bien que una revelación, una consagración, pues no se trataba de un trozo de principiante, escrito en vista de un concurso, sino de la concepción de un artista hecho y derecho, dominador de la técnica y seguro de sí mismo. No obstante, el primer sorprendido por el triunfo era el propio Gilson, que casi á la fuerza se había decidido á tomar parte en el concurso del premio de Roma.

Conviene advertir que la modestia del artista raya en lo inverosímil, y que no hay cosa que le moleste más que los elogios y los testimonios de admiración. Carácter reservado, un tanto seco, de pensador abstraído; su mirada enigmática desconcierta en un principio. Tratado en la intimidad, resulta la criatura más agradable que pueda imaginarse. Trabajador empedernido, no hay materia que escape á su curiosa investigación; conoce todas las literaturas, la música—como es natural—á fondo, sin contar que siente vivo interés por las ciencias, la filosofía, la lingüística, en fin, por todo. Adquiriendo conocimientos y más conocimientos y componiendo siempre, se pasa su vida, lejos del mundanal ruido y de la mediocridad general. Componiendo siempre, porque según su teoría, el artista que no produce atrofia y enmohece sus facultades.

Muy circunspecto de palabra, investigador sin pasión, curioso sin nervosismo, admirador sin entusiasmo, ni se deja sorprender por arrebatos, ni es víctima de adoraciones fetichistas. Tiene un alto ideal, y lo persigue con una fuerza de voluntad admirable, sin que nada ni nadie le aparte de su camino. Opuesto á juzgar en conjunto, se presta con placer al análisis, detallando en frío, disecando con imperturbable flema, á fin de separar el oro fino de las escorias que suelen envolverle; y observando constantemente, sin descansar un solo instante, acumula y amontona datos y hechos, que guarda cuidadosamente y que han venido á constituir el caudal formidable de su erudición.

A primera vista, inabordable. Escucha á quien le habla con una atención fija y concentrada, sin dejar de dirigirle, tras de los lentes, una mirada

fría, clara y penetrante, capaz de desconcertar al más atrevido, y que deja la sospecha de que se le acaba de decir una majadería. A los pocos instantes, el observador habrá notado que se halla frente á frente de una verdadera personalidad, que le examina y le juzga, sin decir nada; que se encierra en una prudente reserva del vulgo incapaz de comprenderle, y cuyo aprecio vale la pena de ser conquistado. Empresa no muy difícil, si ha cuidado uno de apartarse de las mezquindades y convencionalismos, y aspira á lo noble y puro del ideal artístico, que en este caso el maestro se entrega por completo; y con una bondad exquisita, sin hacer sentir la propia superioridad, hace al favorecido copartícipe de su inmenso saber. Entonces la conversación con él es deliciosa, se le puede hablar de todo, que á todo opondrá alguna observación justísima, lanzada como sin querer, lentamente y á media voz.

Cuanto digo, lo conozco por experiencia. Una vez entablado nuestro conocimiento y creadas nuestras relaciones, siempre he hallado al maestro igualmente amable, y guardo delicioso recuerdo y prácticas enseñanzas de las largas conversaciones con él sostenidas. No olvidaré nunca cierta caminata por las callejas pintorescas del viejo Bruselas, en los alrededores del Hotel Ravensstein; largo paseo y charla interesante, esmaltada de opiniones originales y de observaciones instructivas; porque al lado de Gilson, inconscientemente, sin querer, siempre se aprende algo. La prevención del primer momento dominada, la personalidad del compositor se muestra en todo su valor, acabando por inspirar una simpatía que crece y crece con el trato.

Descrito el tipo de la mejor manera que me

ha sido posible, pasemos á sus obras, que acabarán de hacernos conocer al hombre. Si se tienen en cuenta los precedentes expuestos, nadie podrá extrañarse de que la producción de Gilson, en una carrera no muy larga, sea considerable, lo bastante para dificultar la formación de una lista que pretenda ser completa. Ha escrito en todos los géneros y en todos ha producido creaciones notables. Indicaremos los nombres de algunas, aunque luego estudiemos siquiera en forma sumaria las principales.

Música dramática destinada á la escena: *Alvar*, drama lírico en tres actos, estrenado en el teatro Flamenco de Bruselas en 1895; *La Captive*, baile pantomima en dos actos, ejecutado en el teatro de la Monnaie de la misma ciudad en 1901; *Prinses Zonneschijn*, leyenda dramática en cuatro actos, estrenada en el teatro Flamenco de Amberes en 1903; *Zeevolk*, drama lírico en dos actos, representado en el mismo teatro á fines del año 1904.

Música para solos, coros y orquesta: *Sinai*, cantata que le valió el premio de Roma; *El Demonio*, drama lírico en dos partes; *Francesca da Rimini*, oratorio; *Las Suplicantes* y *Daphné*, cantatas; *David*, oratorio.

Música sinfónica: *El Mar*, admirable poema sinfónico en cuatro partes; *Fantasia Scherzo*; la lindísima *Fantasia sobre aires populares del Canadá*; *Rapsodia escocesa*; *Danza escocesa*; *Suite pastoral* (inspirada en Virgilio); *Marcha inaugural*; *Intermedios* para el drama de Mæterlinck; *La Princesse Maleine*.

Añadiremos á la enumeración una *Elegía* para instrumentos de cuerda; un *Nocturno* para piano; el curiosísimo *Septimino* para instrumento de

viento, tan original por sus sonoridades y efectos de timbre, sin contar un sin fin de cantatas y de melodías publicadas y otras mil obras inéditas que el maestro guarda en un inmenso cofre, destinado á recoger los frutos de aquella actividad vertiginosa.

Como sería imposible pasar revista á tal cúmulo de producciones sin cansar la atención del curioso, pues no existe nada más difícil que tratar de exponer las bellezas de obras desconocidas de la mayoría y que no están al alcance de todos, me limitaré, como antes he dicho, á reseñar los puntos culminantes, comenzando por la cantata *Sinai*, cuya ejecución, el 27 de Octubre de 1889 en el Palacio de las Academias de Bruselas, descubrió al mundo músico la poderosa personalidad de Pablo Gilson.

Compuesta sobre un texto muy convencional y menos que mediano—como ocurre por lo general en todas las obras destinadas á algún concurso, pues está probado que los jurados que han de elegir el poema tienen á gala demostrar su mal gusto literario,—brotado de la pluma de un tal Mr. J. Sauveniére, la cantata *Sinai* debe todo su valor á la música. El título basta para comprender que el asunto está tomado de la Biblia, y que concierne el éxodo del pueblo hebreo á su salida de Egipto, y su descanso junto á la santa montaña donde Moisés, el caudillo de Israel, recibió las tablas de la alianza. El asunto, desarrollado en tres partes, es grandioso, y se presta al empleo de grandes masas corales. Pablo Gilson lo trató en maestro consumado, y aunque en la partitura se noten ciertas influencias, pues no hay artista

por bien dotado que esté, que en un comienzo pueda escaparse á la sugestión de sus antecesores, se puede observar en ella una á manera de madurez precoz, obtenida por el trabajo y la experiencia. Las formas se acusan definidas, precisas y claras; la instrumentación es, desde luego, magistral; el conjunto, de una concepción fuerte y vigorosa, realizada en absoluto, sin que al adquirir vida haya perdido nada de su primitiva grandeza.

Relata el primer tiempo de la cantata el paso del Mar Rojo y la marcha de los hebreos por el desierto. En él son de admirar un coro de voces celestiales que saluda al pueblo elegido, que termina exponiendo una inspiración soberbia y grandiosa, la frase que simbolizará la *alianza* entre el todopoderoso y los hijos de Israel, y una aria solemne y majestuosa dicha por el Profeta. No es menos rico el segundo canto. Los hebreos han acampado al pie de la mística montaña, y Moisés, en una plegaria ardiente—trozo de primer orden—invoca á Jehová, pidiéndole que cumpla su promesa. Hasta aquí la tonalidad, el carácter de la cantata, conforme lo requería el asunto, ha permanecido en una nota austera y grave. El episodio que sigue, el cántico de María, viene á dar algún esparcimiento en medio de tanta solemnidad. Se trata de una pastoral exquisita, dulce y delicada, que destaca sobre todo lo que ha precedido, y cuyas estrofas, dichas por la solista, son repetidas por el coro femenino. Las voces celestiales resuenan de nuevo, ordenando á Moisés que suba á la montaña, y el profeta se aleja, en tanto que el pueblo repite la plegaria que oímos al comenzar este segundo canto.

El tercero se inicia con un trozo magistral, que

hace adivinar desde luego al futuro autor de la cuarta parte del poema sinfónico *El Mar* y de la *Evocación del invierno* en la *Prinses Zonneschijn*, esas dos páginas de primerísimo orden. Un ingenioso cuanto erudito crítico belga, Ernesto Closson, dice con mucha gracia, que trozos de esta índole son trozos *catastróficos*, por el efecto que producen; y en verdad, que pocos son los artistas que saben manejar las fuerzas de la orquesta, desencadenándolas con todo su poder, sin que la sonoridad se convierta en ruido, del modo que lo logra hacer Gilson en muchos fragmentos de sus obras, como los antes mencionados y el aquelarre infernal de la segunda parte de su *Francisca de Rimini*. La escena merecía tal alarde de grandeza: en la cumbre del Sinaí, el terrible *Javeh* promulga la ley de gracia y habla al profeta en medio de los truenos y de los relámpagos. La traducción musical se reduce á un *Allegro tempestuoso*, lleno de trémolos en lo grave y sembrado de progresiones cromáticas de septimas diminutas que suben y bajan por toda la orquesta. El efecto es sencillamente prestigioso, y queda confirmado por una peroración grandilocuente, en la que las trombas y los trombones proclaman con toda fuerza el tema de la alianza, que sirve de resolución al magnífico episodio sinfónico.

En tanto, el pueblo, al pie de la montaña, se impacienta. En vano reclama á su profeta, á su jefe, á su guía. Sólo la voz del trueno responde terrible á sus gritos de desamparo, y poco á poco el tumulto crece, hasta que, perdido todo freno, el motín estalla. En un canto muy dramático, el recitante nos describe las peripecias de la sublevación. Los espíritus infernales se unen á los que dudan en un extraño coro, notable por su diso-

nancia pertinaz é inquietante, que toma grandes desarrollos, hasta que las voces celestiales lo interrumpen proclamando el primer mandamiento. Los hebreos sublevados no atienden á los acentos del cielo y el coro que sigue es de gran interés por su gradación, pues el ritmo va aumentando progresivamente en movimiento más vivo, hasta llegar á una especie de bacanal desgarrada, que en pleno paroxismo es sorprendida y terminada bruscamente por el regreso inesperado de Moisés.

En una frase amplia, noble y dolorosa, el profeta exhala su dolor y su ira, y ante el pueblo amotinado rompe con violencia las tablas de la ley. El estruendo es formidable, y los espíritus infernales se sepultan en el abismo, dispersados por la presencia del enviado de Dios. Los que han permanecido fieles, los hijos de Leví, María y sus compañeras, invocan la misericordia del Señor; el coro que cantan es una plegaria ferviente y respetuosa, á cuyo final el tema de la *Alianza* aparece de nuevo, ejecutado por tres trombas, anunciando que Jehová se ha reconciliado con los hombres.

Tal es la partitura de la cantata *Sinai*, que alcanzó un éxito extraordinario, colocando desde luego, á su autor, entre los artistas de primera fila. Hay que reconocer que quien de tal modo debuta es, sin duda alguna, de los pródicamente dotados por la naturaleza. La victoria era grande, pues equivalía á sentar plaza de capitán general; pero lo difícil resultaba conservar el terreno ganado y legitimar la conquista de los entorchados. Sigamos, pues, nuestro estudio, que nos hará ver cómo Gilson supo mantenerse á la altura á que había sabido colocarse.

Aunque escrita algunos años después que la cantata *Sinai*, la partitura de *El Demonio* le sigue

en la lista cronológica de las obras importantes del compositor belga. Se trata de un drama lírico en dos partes, compuesto sobre un poema de L. de Casembroot, adaptado de la obra original del gran poeta ruso Lermontoff, puesta ya en música por Antonio Rubinstein, cuyo drama lírico *El Demonio*, quizás la mejor de las producciones teatrales del famoso pianista, fué ejecutado por primera vez en el teatro Maria, de San Petersburgo, el 25 de Enero de 1875. Otra ópera sobre el mismo asunto, con música del maestro Boris Sckeel, se representó en el mismo teatro de la capital de Rusia diez años después, en 1885, obteniendo muy poco éxito.

El poema de Lermontoff es muy á propósito para inspirar un drama lírico. Su asunto es, en efecto, muy sencillo y en extremo dramático. Satán, harto de su poder maléfico, cansado de hacer el mal, quiere probar los dulces goces del amor. Todo, en lo creado, todo absolutamente ama; él solo está condenado á no conocer jamás tan inefable dicha. Para lograr su deseo, fija la vista en Thamara, la hija del rey Gudal, monarca del Cáucaso, pretendiendo que la bellísima doncella sea su compañera de condenación y de infierno. Pero Thamara ama al príncipe Sinodal, y es correspondida. No importa; Satán hará que unos bandidos maten á su rival, cuando éste se encamina á reunirse con su prometida al objeto de celebrar las nupcias.

Thamara permanece fiel á su amante difunto, y llena de profundo dolor se retira á un claustro. Satán la persigue hasta dentro de su celda, pretendiendo seducirla y fascinarla. Ya la pobre va á ceder á los ruegos del tentador, cuando la sombra de su amado se le aparece, recordándole la fe ju-

rada, y ante tal vista, Thamara cae muerta, lanzando un grito de arrepentimiento. El Demonio ha sido vencido una vez más; su infernal deseo ha quedado burlado, y permanece solo, dominado por aquel inmenso dolor de no poder amar, que tan bien nos describe la santa doctora de Avila.

La partitura de Gilson comienza con una hermosa página, el prólogo, cuya acción acaece en las cumbres del Cáucaso, durante un hermoso crepúsculo vespertino. En medio de la calma majestuosa de la naturaleza, se perciben extraños rumores y voces misteriosas. Son las ocultas fuerzas del bien y del mal, que se responden, ensalzando los dos poderes supremos y encontrados que representan. En la cima de una alta roca aparece Satán, que nos relata en un aria magnífica y con acentos conmovidos, sus dolores y sus aspiraciones hacia una felicidad que nunca logra conquistar. Este trozo, uno de los mejores de la partitura, deja trazado de modo magistral la grandiosa figura del protagonista.

Pero no es mi propósito extenderme mucho en el análisis de esta obra, muy notable por varios conceptos, y sobre todo por la vigorosa personalidad musical que descubre, así como por la concienzuda elección de los temas conductores y la profundidad de concepto que se manifiesta por su conveniente y oportuna aplicación en la trama sinfónica. Además, se trata de una concepción original, en tanto que realizada, lo mismo por la abundancia temática, la riqueza de las armonías y la brillantez de la instrumentación, dentro de las formas modernas más audaces y valientes; se conserva esencialmente *vocal*, pues Gilson, por razonamiento y teniendo en cuenta las necesidades del poema, no ha vacilado en escribir verda-

deras *arias* que cantan Thamara y el Demonio, en lugar de los recitativos, contrapunteados sobre la melodía de la orquesta, usados por lo general en la fórmula wagneriana.

Muchos son los pasajes del *Demonio* que merecerían ser analizados con detención, pero la brevedad exige que señalemos sólo los más salientes, como la *Fiesta* en honor de la Princesa, que inaugura la primera parte del poema lírico, y en la que aparece bien á las claras la potentosa técnica instrumental que posee el gran artista belga y la fuerza vehemente de su ardorosa inspiración. Esta *Fiesta*, escrita para coros y orquesta, construida sobre un tema de frenética alegría, resulta de un brío extraordinario y sorprendente de vida y animación por la simetría loca de sus ritmos complicados, que produce, en realidad, la impresión de un pueblo en fiesta.

Casi todas las partes de ambos protagonistas, son merecedoras de estudio. Las figuras del Demonio y de la Princesa están trazadas con gran eficacia, acusando su vigoroso contraste en la escena culminante del poema, aquella de la segunda parte en que Satán se introduce en la celda de Thamara y logra que se rinda á su mágica fascinación. Bien ejecutada esta página, debe producir gran efecto por su intensa fuerza dramática. Muerta la desgraciada víctima, Satán exhala sus quejas en un último monólogo, que se asemeja bastante al aria que dice en el prólogo. Después, la orquesta se va apaciguando lentamente y la obra termina con el canto litúrgico del *Magnificat* que entonan las religiosas, mientras recogen el cadáver de su compañera.

Después de haber escrito dos obras de tal calibre, nadie podía dudar que la reputación de Gilson no fuera ganada en buena lid. No obstante, le faltaba el éxito definitivo: el éxito que, entusiasmado por igual á la masa indocta y á la minoría inteligente, las dos sorprendidas por la grandeza de una de esas concepciones que se imponen á todo el mundo sin distinción, ratifica una reputación y consagra un nombre. El poema musical *El Mar*, ejecutado en los conciertos populares de Bruselas en Mayo de 1892, debía alcanzar este triunfo terminante. El éxito fué colosal y merecido, los cuatro *bocetos sinfónicos*—así los califica la modestia del autor—que componen el poema: *Salida de sol*, *Canto de los Gavieros*, *Crepúsculo* y *Tempestad*, forman una de esas partituras magistrales cuya audición no se olvida nunca. Porque se trata de una obra admirable por todos conceptos, en la que se nota—única tacha que en ello pudiera encontrarse—cierta influencia de la escuela rusa moderna, que desvirtúa un tanto su completa originalidad.

Por lo demás, la técnica musical es admirable. El tema único que sirve de base á la trama sinfónica durante casi todo el desenvolvimiento del poema, es de una sencillez infantil; pero los desarrollos rítmicos y armónicos que el autor obtiene á cada paso de tan elemental primera materia, son verdaderamente sorprendentes. Parece jugar con las dificultades, y se da el gusto de provocarlas para vencerlas. La vida entera del mar se descubre en aquel tema inocente, que sin revelarlo en apariencia, encierra todas las gracias y todas las grandezas. Mas los rasgos característicos de la obra, son el sentimiento profundo y sostenido y la inspiración vigorosa que se mantienen sin de-

caer un solo instante en todo su desarrollo, y que descubren, á más del músico, al poeta y al pensador.

La instrumentación abunda en hallazgos y descubrimientos de timbres originales, y pasa de las mayores sonoridades á los más delicados matices, conservándose siempre clara y transparente, libre en absoluto de esa pesadez y de ese amazacotamiento que tanto afean ciertas obras sinfónicas modernas.

Si es en extremo difícil dar una idea siquiera remota de la música que acompaña una cantata ó un drama lírico, por más que el argumento del poema y el desarrollo de los caracteres presten ciertas facilidades, resulta punto menos que imposible hacerlo con una obra sinfónica. Un análisis me obligaría al empleo de una serie de términos técnicos, no al alcance de todos, y tras haber usado y hasta abusado de esta terminología indigesta, tendría la certeza de no haber logrado hacer más que una descripción confusa y abigarrada. Por cuya razón, no lo intentaré siquiera, contentándome con indicar que la primera parte del poema *Salida de sol*, está impregnada de honda poesía, llegando á una grandeza imponente, cuando intenta reproducir la majestuosa aparición del astro del día, inundando de luz la inmensa extensión del Océano. *La ronda de los Gavieros*—segunda parte—brilla por su carácter pintoresco y vigoroso, su franca alegría y su constante animación; es música de inspiración popular, como conviene á rudos marinos, que bailan alegremente y marcan el ritmo de la danza con el rudo taconeo de sus pesadas botas; la tercera parte, *Crepúsculo*, es quizás la página más bella de toda la obra, por la emoción contenida y el sentimiento penetrante

que rebosa. Sólo un poeta y sólo un gran poeta, es capaz de cantar la naturaleza de tan admirable manera. Como punto de partida para sus *esbozos sinfónicos*, Gilson ha aprovechado unas poesías de Eddy Levis, que les sirven de epígrafes. La que se aplica á esta tercera parte, nos cuenta la triste partida de un marinero que se aleja mar adentro, dejando en tierra á su amada. El compositor interpreta la situación por medio de un largo dúo entre el corno inglés y la flauta, instrumentos que dialogan ó que se unen en un contrapunto muy trabajado y de grandísimo interés. Todo el dúo—podemos llamarlo así,—salvo ciertas interrupciones episódicas que recuerdan temas anteriormente expuestos, está escrito á cinco tiempos. La separación ha sido inevitable, el barco se pierde en la bruma, y en la playa, mirando al infinito, queda sola una mujer, que gime y reza. Una última queja de la flauta, elevándose sobre el sordo rumor de los timbales, en medio del silencio profundo de las demás voces de la orquesta, describe con intensa poesía la amargura de la enamorada, y la triste frase se extingue como un lamento, resolviéndose en un acorde de los violines.

Me había propuesto no analizar y me ha sido imposible dejar de describir la impresión que siempre me han producido los tres fragmentos citados del hermoso poema *El Mar*, impresión que crece y se aumenta en la última parte: *Tempestad*. Llegando á una sonoridad extraordinaria, sin dejar nunca de hacer música—hay compositores modernos que confunden la sonoridad con el ruido,—el maestro belga reproduce, en todo su imponente esplendor, el terrible desencadenamiento de las fuerzas naturales. El tema del mar, antes ligero, gracioso y sonriente, se muestra

terrorífico y amenazador. El océano ha fruncido el ceño, y en su cólera despiadada, quiere víctimas y no parará hasta conseguir las. Aquel mismo barco, en el que los gavieros cantaban alegremente y danzaban marcando el ritmo con el taconeo de sus fuertes botas, será el elegido. Todo esfuerzo es vano, la lucha de aquellos desgraciados resulta inútil, y la orquesta, en un estado de paroxismo frenético, simboliza la catástrofe. Consumido el trágico holocausto, el mar terrible se tranquiliza y se apacigua, los elementos entran en calma, y el motivo ligero, gracioso, sonriente, reaparece de nuevo, lleno de seducción y de encanto, invitando á surcar el piélago misterioso y profundo...

El éxito obtenido por esta hermosa composición fué tan grande como merecido, ya lo he dicho anteriormente. *El Mar* ha triunfado en todas partes donde ha sido ejecutada debidamente, y es, en efecto, una de esas obras que quedan, tanto por la profundidad de la concepción, como por su realización magistral.

Con el oratorio dramático *Francesca da Rimini*, se descubre un nuevo aspecto de la personalidad de Gilson y su poderosa originalidad. Esta obra se diferencia de modo radical de las innumerables composiciones musicales—pasarán de veinte—inspiradas por el admirable canto sexto de la *Divina Comedia*. El patético episodio dantesco, los trágicos amores de la hija de Gindo de Polenta con su cuñado Paolo Malatesta, constituyen un tema muy á propósito para tentar el número de poetas y músicos, pero todos se han fijado en el proceso amoroso, en los preliminares de

la culpa, hasta llegar al castigo. El mismo Dante con su hermosa frase: *Quel giorno piú non vi leggemo avanti*, evita todo comentario, dejando el ánimo suspenso ante la terrible catástrofe, y lleno de una profunda piedad. El adulterio ha sido expiado con la muerte, el infierno aguarda á los culpables y los jueces serán inflexibles, todo eso lo sabemos; lo que ignoramos son las consecuencias de la falta, los efectos causados por el beso que les privó de la vida, en las almas enamoradas de Francesca y de Paolo. He aquí el interesante problema psicológico que Gilson ha querido tratar en su oratorio dramático; lo que separa y distingue esta concepción de las infinitas *Francescas da Rimini*, ya literarias, desde la tragedia de Silvio Pellico á las de Gabriele d' Annunzio, ya musicales, desde la ópera de Mercadante á la de Ambrosio Thomas, lo que hace que la obra que nos ocupa no venga á ser un comentario más, sino una especie de corolario espiritual de la famosa historia immortalizada por el gran poeta florentino.

Hecha semejante aclaración, se comprenderá fácilmente la gran originalidad, el alto valor y la extraordinaria importancia artística de la *Francesca da Rimini* de Gilson, y digo de Gilson, porque la idea primordial partió del compositor, que sólo buscó en el poeta un auxiliar que se hiciera su intérprete. Veamos cómo los dos artistas desarrollaron el pensamiento original. El oratorio se divide en dos partes: la primera ocurre en el Limbo, donde las almas son juzgadas por Minos y Radamanto, los jueces inflexibles, que conforme á sus faltas, las encaminarán, bien al cielo, bien al lugar de purgación, bien al profundo abismo donde se pierde toda esperanza. Allí llegan estre-

chamente enlazados los espíritus de Paolo y de Francesca, que el beso primero y último que se dieron, más que sellar sus bocas, ligó indisolublemente sus dos almas. Perdidos aún en el éxtasis amoroso, no se dieron cuenta de la obra de Lanciotto, y á su despertar del sueño de la muerte, se encuentran en la región terrible de donde no se sale, y ante la presencia de los nuevos jueces, cuyos fallos son inmutables y eternos. Ante el augusto tribunal, las dos víctimas exponen la historia de su falta, y si Francesca con impudor sublime refiere su pasión ardiente y combatida, Paolo sólo trata de disculpar á la amada, pretendiendo recabar para sí toda la gravedad del delito y todo el peso de la pena. ¡Inútiles esfuerzos! Nada escapa á la severidad de los juzgadores, y los adúlteros son condenados á ser arrastrados por el torbellino violento é incesante que arrebató en vertiginosa carrera las almas de los lujuriosos. Allí, en compañía de Tristán é Iseo, de Ginebra y Lanzarote, violentamente sacudidos por el fiero huracán, sin encontrar ni un sólo instante de reposo ó de calma, pasarán toda la eternidad, aún corta, para expiar un beso fugitivo.

Pasan miles y miles de años—¡quién cuenta en la eternidad!—y la terrible espiación prosigue como el primer día. El torbellino arrastra sus innumerables víctimas sin concederles un momento de tregua. Francesca sufre, Paolo padece de ver sufrir á Francesca, y aquel dolor es tan grande, que la misma eterna justicia se deja influir por la misericordia. Gabriel, el celestial mensajero, es enviado al abismo para llevar la buena nueva. A su mandato, el loco vendaval detiene su furia, y los amantes escuchan lo decretado por la piedad suprema: Francesca ha purgado bastante y será

perdonada, al fin fué la más débil; Paolo, el seductor, seguirá expiando; y el nuncio divino tiende á la culpable la palma salvadora. El amante acepta gustoso la separación, su padecer será mayor, pero ¡qué importa! si sabe queda libre de sufrimientos la bien amada. Pero ella se revuelve ante la piedad divina. ¡El cielo sin Paolo! Mejor el infierno y el eterno dolor, y rechazando al arcángel, que vierte lágrimas, abraza otra vez á su amante como en la noche fatal, y se deja arrastrar gozosa por el torbellino implacable, que se ha desencadenado de nuevo; porque el amor, el verdadero amor, es más fuerte que la muerte y que el dolor eterno.

El mejor elogio que de esta hermosa obra puede hacerse, es reconocer que la realización musical no empequeñece lo más mínimo la grandeza del concepto poético. El compositor ha trazado con mano magistral el fondo, haciendo destacar con singular relieve las poéticas figuras de los protagonistas. De una riqueza de armonías inaudita, llena de audacias y novedades de buena ley, la trama sinfónica no deja de interesar ni un sólo compás, tanto más cuanto que está realizada por una instrumentación prestigiosa, muy coloreada, y sembrada de timbres y de efectos originales. Gilson es un verdadero virtuoso de la orquesta, y de ella sabe obtener recursos inesperados y sorprendentes, como por ejemplo la tremenda descripción del torbellino infernal que arrastra con sus revueltas las almas de los lujuriosos, cuya instrumentación—y conste que de todo el oratorio dramático pudiera decirse lo mismo—es lisa y llanamente maravillosa; quizás demasiado complicada y un tanto difícil, lo que no contribuye en modo alguno á la frecuente eje-

cución de la grandiosa obra, puesto que Gilson, como Ricardo Strauss y otros compositores modernos, no retrocede ante el extremo fraccionamiento del trabajo orquestal, ni ante las más arduas combinaciones polirítmicas, llegando á crear serias dificultades á los ejecutantes. Quienes así proceden, son víctimas de un prejuicio acreditado, según afirma Saint-Saëns, por Berlioz—que fué el primero en padecer sus consecuencias,—y es, á saber, que el compositor, para la realización de su ideal, no debe tener en cuenta las dificultades materiales. Concepto grandioso en el fondo, pero erróneo en la aplicación, cuyas consecuencias me hacen temer mucho que ciertas obras de Gilson y de Strauss, no lleguen á obtener toda la popularidad que merecen, ni á ser conocidas como fuera justo.

Formando un conjunto homogéneo y compacto, la partitura de *Francesca da Rimini* escapa al análisis. Hay que juzgarla en bloque, ya que en ella todo se funde y compenetra. Habiendo indicado sus rasgos generales y sus cualidades características, sólo nos resta mencionar el vigor y la energía de los coros de condenados, la austera gravedad de los recitados de los jueces infernales, la gracia dulce y apacible del mensaje del arcángel y la intensa emoción, la inspiración ardiente y apasionada que brilla en cuanto cantan los dos amantes, especialmente en el relato de Paolo, y en la respuesta vehemente de Francesca al enviado de Dios, rechazando la piedad divina. En resumen, por su originalidad, por su interés técnico y por su elevación poética, esta obra merece figurar entre las más notables de los tiempos modernos.

He referido antes que Pablo Gilson era un curioso investigador, á cuyo sagaz espíritu ninguna materia era indiferente. El caso del músico erudito—erudito fuera del campo de su arte—es tan extraño y tan anómalo, que bien merece la pena de ser citado, tanto más cuanto esta erudición, por muchos juzgada como impertinente, constituye en realidad la fuerza de artistas tan insignes como Wagner y Pedrell, por no citar más que estos dos entre los modernos. No es, pues, de extrañar que el músico belga haya prestado gran atención al arte oriental, tan característico, y que el análisis de las melodías, ritmos y teorías musicales de Oriente, haya sido para él objeto de un estudio detallado y concienzudo, hasta el punto de tener en cartera toda una extensa obra encaminada á dar á conocer el sistema musical de los orientales.

Conviene aclarar algo este asunto, ya que la palabra orientalismo se presta á establecer cierta confusión. Anté todo, la verdadera música oriental es rebelde por naturaleza á toda trasposición. Sus tonos y sus modalidades se separan por completo de nuestro sistema. Esencialmente monódica por su extremo cromatismo (cuartos y hasta octavos de tono), inseparable de su carácter y de su expresión, desafía y rechaza nuestra armonización, fundamentada, como es sabido, sobre la ficción grosera y convencional del temperamento. Semillante impropiedad armónica, que hace toda polifonía, al menos dentro de nuestro sistema, punto menos que imposible, está compensada por una riqueza rítmica incomparable, cuya variedad constituye un obstáculo serio, capaz de detener á los más hábiles ejecutantes europeos. Además, si nuestros oídos perciben ciertos sonidos de las

modalidades orientales, para apreciarlos debidamente hace falta una verdadera iniciación, porque en realidad, si nos es dado analizar su altura dentro de una *gama*, su verdadero valor sentimental nos permanece extraño. Entendámonos bien, porque me refiero á la música oriental y no en modo alguno al orientalismo de pacotilla, usado por gran número de compositores, desde Feliciano David hasta el señor Chapí (*Fantasia morisca*), con gran satisfacción del público amante de bazares tunecinos, calles del Cairo ó demás zarandajas, sacadineros y engañachiquillos, propias de exposiciones universales.

Las primeras tentativas, las *Marchas turcas* de Mozart y Gretszy, aun las del mismo Beethoven (salvo el coro de derviches de *Las ruinas de Atenas*, revelación inesperada), pertenecen á un género convencional y dentro del gusto de la época. Los cuadros orientales de Schumann y del autor del *Desierto*, tratan de aproximarse un poco á la realidad, pero no dejan de ser más ó menos fantásticos. Del orientalismo de pacotilla, lo mejor será no hablar. Dejemos todas esas *Danzas de bayaderas* y *Cantos de huries*, *Serenatas moriscas* y *Adioses á la Alhambra*, á los amantes de la *música de salón*.

Verdaderos parafraseadores del arte oriental, sin sofisticaciones ni afeites, sólo han existido hasta el día los músicos de la joven escuela rusa. Balakirew (*Islamey*), Glazonnov (*Rapsodia oriental*), Borodine (bailables del *Príncipe Igor*). En Occidente, el número es muy limitado; bástame citar Saint-Saëns, cuyos orígenes de raza semita, caso de ser ciertos, explicarían el instinto particular de la música de Oriente que se admira en obras como *La Nuit Persane*, los números 2 y 3

de la *Suite Algeriène* y el *Andante del quinto concierto* para piano; y Felipe Pedrell, que ha recurrido á las mismas fuentes que los artistas rusos, es decir, al canto popular, para escribir páginas tan llenas de verdadero color como la última parte del *Canto de la Montaña*, y trazar la magistral figura de *Rayo de luna*, la gentil jugleresa morisca, protagonista de la trilogía *Los Pirineos*.

A estos dos nombres puede añadirse un tercero, el de Pablo Gilson, desde que compuso su lindo baile pantomima *La Cautiva*, estrenado en el teatro de la Monnaie de Bruselas, el 15 de Abril de 1902. La partitura que va á ocuparnos, viene á ser una gran rapsodia oriental, compuesta con melodías turcas, árabes, persas é indias, unidas entre sí por temas originales, pero concebidos dentro del mismo carácter. Una particularidad interesante es que dichas melodías no han sido elegidas al azar, sino que el maestro las ha escogido cuidadosamente, teniendo en cuenta para determinar su elección, la poesía á que la melodía se aplica y su significado primordial, para emplearlas en su obra como comentarios lógicos de las peripecias ó de los sentimientos análogos que se encuentran en la acción coreográfica. La principal dificultad estribaba en la armonización de aquellos elementos tan heterogéneos, sin que perdieran nada de su sabor primitivo; en su combinación y amalgama, á fin de que resultara un conjunto armónico, cuadro fiel y exacto del arte oriental. Precisa reconocer que Gilson ha logrado su fin á las mil maravillas, y que los procedimientos por él seguidos, muy análogos á los empleados por Pedrell en *Los Pirineos*, resultan los más prácticos y convenientes para realizar esta clase

de trabajos, porque el maestro belga ha coincidido con el gran maestro español en la forma de utilizar el canto popular para acentuar y comentar las situaciones dramáticas. Ambos artistas se han asimilado las canciones, las cadencias y los giros melódicos populares, hasta el punto de reproducir con ellos sus propios sentimientos, logrando imprimir en la materia prima una expresión puramente personal.

Por donde resulta que las partituras así concebidas son muy interesantes, y no sólo bajo el punto de vista del *folk-lore* musical, sino más bien por su poderosa intensidad expresiva, su fuerza vital y su poder evocador, que hacen que, aun resultando de un sabor extraño, dimanen luz y color, envolviendo la acción poética en una atmósfera musical, más sugestiva que todas las decoraciones y accesorios teatrales. Desde los primeros compases de *La Captive*—lo mismo ocurre en *Los Pirineos* á la salida de *Rayo de Luna*,—se siente el auditorio transportado á otro mundo, y esta impresión no es pasajera, perdura hasta el fin de la obra, sin que el autor, para obtener tal efecto, abuse de las segundas aumentadas, las séptimas disminuidas y otras mil recetas empíricas propias para la fabricación del orientalismo musical de pacotilla, cuya persistencia acaba por molestar cruelmente nuestros oídos occidentales. La técnica asombrosa y el ingenio siempre alerta que son típicos en el maestro belga, triunfan de nuevo en la partitura de este baile, pudiendo asegurarse que resulta cincelada con exquisito primor y llena de detalles polifónicos, armónicos y rítmicos tan nuevos como curiosos. Es posible que este lujo verdaderamente oriental perjudique á la obra, pues la superabundancia de detalles dificulta en

extremo su ejecución, como ocurre con el hermoso oratorio *Francesca da Rimini*.

Señalaré tan sólo algunos de los fragmentos más originales de *Le Captive*; desde luego, el comienzo del primer acto, que describe la inquietud del pueblo aguardando el resultado del combate, la entrada triunfal del príncipe vencedor, la *Rapsodia laudativa*, el encantador baile de las doncellas y la gran *Fantasia guerrera*, de tanta fuerza como brío. El segundo acto no es menos rico. Las danzas que acompañan el reposo del Príncipe son uno de los trozos más pintorescos de la partitura, están construídas sobre un tema indio (re menor con el sol sostenido, si bemol y do sostenido), entrecortado por grandes calderones. Los instrumentos de cuerda ejecutan el tema en *pizzicato* en el registro grave, lo que forma una especie de susurro misterioso, en tanto que durante las paradas, la flauta ó el clarinete ejecutan voluptuosos arabescos llenos de flores en el gusto oriental. El efecto es encantador y voluptuoso. Muy interesante por su curiosa instrumentación es el episodio que acompaña el conjuro mágico de la bruja. Desde aquí hasta el final el interés no decae un sólo instante, ya es el canto de los camelleros con su original motivo escrito en la extraña gama: sol, la bemol, si natural, do, re, mi bemol, fa sostenido (que no debe tomarse como escala del tono plagal de do menor, puesto que en realidad el trozo está en sol); ya es la plegaria de los derviches, y la canción planídera de los mendigos, y por último, la escena fantástica, especie de Scherzo libre, de ritmo original, en el que el maestro ha hecho gala de su fecunda inventiva en el dominio del pintoresco musical, que de modo tan admirable conoce y maneja.

Tan interesante creación fué estrenada en pésimas condiciones. La misma noche de la primera representación estallaba un motín y las tropas acampaban en las calles, precisamente en la plaza que existe ante el teatro de la Monnaie. Los acontecimientos políticos fueron causa de que pocos días después se cerraran los teatros, cuando el baile *La Cautiva* había alcanzado tan sólo dos representaciones, ante un público escaso, retraído de asistir á los espectáculos, por las circunstancias anormales. No obstante, aquellas dos ejecuciones fueron bastante para que la crítica seria y los inteligentes comprendieran el gran valor de la partitura, que á más de ser teatral, es francamente propia del concierto, pudiendo formar una ó más *suite sinfónicas*, compuesta de trozos escogidos, cuya intención dramática sería fácilmente explicable, mediante indicaciones al efecto insertas en el programa. Es cierto que se trata de una obra que por su sabor exótico, no obstante la severidad del estilo, debe clasificarse entre las partituras que pudiéramos llamar de *excepción*, pero el afán de novedad y la manumisión de todas las antiguas trabas tradicionales y estilísticas que caracterizan las tendencias del arte moderno, justifican la opinión de tales concepciones, que en puridad, vienen á engrandecer los límites de nuestra estética y á enriquecerla con manifestaciones especiales y típicas.

Y hemos llegado á la obra que por mi parte prefiero, entre todas las que conozco de Gilson, la admirable y deliciosa *Princesa Rayo de Sol*, interpretación más ó menos libre del intraducible *Zonneschijn* flamenco. Se trata de una leyenda

fantástica en cuatro actos, escrita sobre un delicado y primoroso poema del notable literato Pol de Mont, que fué estrenada en el teatro flamenco de Amberes el 8 de Octubre de 1903, y que tiene por asunto una de las innumerables versiones populares de la fábula de la bella durmiente en el bosque, graciosa leyenda que simboliza el triunfo de la primavera sobre el invierno.

Quien ha presenciado el resurgir primaveral en los países del Norte, en aquellas regiones donde el asolador invierno no consiente que termine el otoño y prolonga largos meses sus efectos nefastos y crueles; quien ha presenciado, repito, aquella transformación mágica de la naturaleza, que parece despertar efectivamente de un sueño entre las primeras caricias del sol, comprenderá sin dificultad la extraordinaria poesía de este mito solar, del que se conocen infinitas variantes en las teogonías de los pueblos del Norte, desde la leyenda de Sigfrido y Brunhilda, que figura en los *Eddas* y en los *Nibelungen*, hasta los cuentos que las abuelas narran á los pequeñuelos acurracados en torno del hogar.

En los *Eddas* escandinavos y en el poema de los *Nibelungen*, el mito está tratado en forma épica, adquiriendo un carácter filosófico que le hace perder algo de su gracia primitiva y de su significación panteísta. La fábula griega de Persephone, muy análogo en el fondo á esta leyenda, contiene también un sentido oculto y trascendental, cuyo conocimiento era el objeto esencial de los misterios de Eleusis. Gilson, amante ferviente de la naturaleza, ha querido interpretar la versión popular, la más ingenua y sencilla, sin dobles fondos ni sentido esotérico, cantando con entusiasmo ardiente el despertar de la tierra fecundada

por el sol, cuyos divinos y portentosos amores generan la vida universal. La fábula podrá parecer sencilla é inocente al público que se conmueve con las sensiblerías de *Mignon* ó *La Bohème* y se entusiasma con las truculencias y el sadismo de la *Tosca*, pero su alto sentido panteísta, su profundo significado, envuelto en un símbolo, claro, transparente y gracioso, no pueden dejar de conmover hondamente, á todo aquel que era capaz de apreciar y sentir la verdadera belleza.

A raíz de la primera audición de *Prinses Zonneschijn*, consignaba en mi cuaderno de apuntes é impresiones un ligero juicio que no quiero dejar de transcribir por ser de primera intención y de absoluta espontaneidad. Hélo aquí sin añadir una coma ni modificar una palabra:

«Hace tiempo que no oía una obra moderna tan llena de profunda poesía, tan rebosante de sentimiento, como esta hermosa concepción del amigo Gilson. Esto es arte, arte verdadero, sugestivo y emocionante, que conmueve y deleita á un tiempo, pero que por ser tan delicado, fino y exquisito, escapa á la grosera percepción del vulgo.

»El viejo mito solar del triunfo de la primavera sobre el invierno, sirve—en su forma de leyenda popular de la bella durmiente en el bosque—de fondo á la maravillosa trama sinfónica tejida por el maestro. Aunque desde su comienzo la obra interesa, pues los coros de las sirvientas del castillo, tejedoras é hilanderas, de los niños que ofrecen flores y frutas á la princesa, y la descripción de la cacería en que ha sido herido el corzo blanco, son en extremo lindos; el gran valor simbólico de la partitura no se manifiesta claramente hasta la invocación de Walpra. Al conjuro de la vengativa maga, hombres y cosas ceden al sueño,

y el invierno terrible se enseñorea de todo. En este admirable trozo sinfónico, instrumentado á las mil maravillas, lleno de efectos de timbre tan nuevos como originales, se van exponiendo los temas dominantes, entre ellos uno de singular belleza, que representará el amor triunfante del dolor y de la muerte.

»El segundo acto es igualmente hermoso. La primera escena, en que Walpra invoca los dados rúnicos predecidores del porvenir, es grandiosa y desborda de poesía en la conversación que la maga sostiene con su hijo, cuando éste le describe sus aspiraciones vehementes hacia algo que desconoce y presiente, y cuando el beso maternal descubre al adolescente el fuego abrasador de la pasión amorosa. La llegada de los tres Escaldas y la relación tan fresca y elegante—inspirada en las melodías populares—que cantan refiriendo la historia del castillo encantado, constituyen un fin de acto delicioso.

»Principia el tercero, con un lindo coro de leñadoras. Después, el príncipe Tjaldá, vagando solo por el bosque en busca de su ideal desconocido, deja abrirse su alma al sentimiento de la naturaleza, y la sinfonía se hace dulce y apacible. Un amor inmenso, infinito, se agita en el corazón del gallardo mancebo, y se diría que á sus efluvios, todo adquiere vida y animación, y el crudo invierno comienza á batirse en retirada. Arrullada por el murmurio del bosque, su fantasía sueña con el palacio oculto y la princesa encantada, y la fuerza de su deseo, capaz de renunciar á la vida por la conquista del ideal, le hace adivinar la palabra mágica que le entregará el tesoro ambicionado.

»Pero el pleno florecimiento de aquel torrente

de vaga poesía, se encuentra en la escena final, en el largo y admirable dúo de Tjeldá y la Princesa Rayo de Sol. El amor triunfante del odio y del mal; la primavera vencedora del invierno. Símbolo altamente poético y conmovedor. Obra de gran artista.»

Obra de gran artista, tal era mi apreciación definitiva de la ópera de Gilson, á raíz de su estreno, y hoy día, tras haber estudiado con calma reflexiva y detenimiento analítico la interesante partitura, nada nuevo puedo añadir á lo esencial del juicio antes consignado, sino ratificarlo en absoluto y exclamar de nuevo: Obra de gran artista. Y lo es, por todos conceptos, por la intensa poesía que dimana, por su significación noble y elevada, por la profunda emoción que produce. No faltará quien señale ciertas analogías entre determinadas situaciones de la leyenda que nos ocupa y otras del *Sigfrido* de Wagner. Tales analogías son puramente accidentales; hemos indicado que las dos fábulas proceden del mismo mito solar, pero, en realidad, el espíritu que anima ambas creaciones no puede ser más diferente. Nadie desconoce el abstruso aparato filosófico que envuelve tanto á Sigfrido como á Brunhilda, figuras llenas de significaciones ocultas y trascendentales; en cambio, Tjaldá y la Princesa simbolizan tan sólo dos fuerzas naturales: la tierra y el sol. En la escena del bosque de Sigfrido, la naturaleza habla al héroe, despertando sus emociones y sus aspiraciones secretas, y por ellas conoce la existencia de la Walkiria que duerme rodeada de fuego en la cumbre de la montaña; en la escena similar de la obra de Gilson, la naturaleza revive á los efluvios del amor que abrasa el alma del príncipe Tjaldá, representante del sol fecundador, que des-

perará á la Princesa durmiente bajo el frío sudario de la nieve invernal. En el héroe wagneriano convergen las fuerzas naturales; el protagonista de *Prinses Zonneschijn* es el generador de la vida de la naturaleza. Una escena procede de lo exterior á lo interior, por decirlo en forma gráfica; en tanto que en la otra, ocurre precisamente lo contrario, y como se ve la diferencia entre ambas, no puede ser más esencial. Divergencias tan radicales existen entre los otros puntos análogos de ambos dramas, pero el estudiarlas nos llevaría demasiado lejos, dando una extensión desmesurada al presente trabajo, que no peca, ciertamente, por la brevedad.

Con posterioridad á *Prinses Zonneschijn*, Gilson ha dado á la escena otro drama lírico *Zeevolk* (*Gente de mar*, traduciendo literalmente), cuyo asunto es una adaptación escénica de la famosa poesía de Víctor Hugo: *Les peauxres gens*. Esta obrita, estrenada en el teatro flamenco de Amberes en Octubre de 1904, obtuvo un éxito extraordinario. Aunque no he estudiado todavía la partitura, me es fácil suponer lo que el maestro habrá hecho, conozco las facultades emotivas de su talento y su poema sinfónico *El Mar*, es buena prueba de lo que es capaz de hacer en el terreno descriptivo.

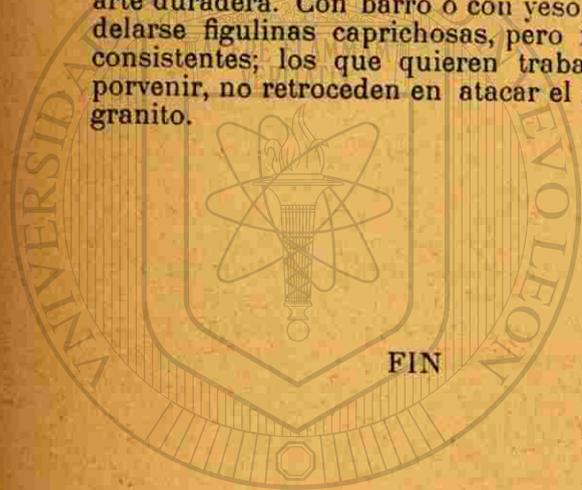
Creo llegada la hora de terminar, pues temo haber sido demasiado prolijo. Para ello resumiré mi juicio en una declaración de franca y sincera admiración, llena de confianza en el porvenir. El estudio de las obras de Gilson es vivificante y saludable; de su análisis resulta: una técnica consumada, lo mismo bajo el punto de vista del trabajo armónico, que en cuanto concierne á la instrumentación, cuya riqueza y variedad no depararía

las más preciadas producciones de los más ilustres sinfonistas modernos; una inspiración constante y natural, nunca forzada; un sentimiento profundo, sin artificios de ninguna clase, brotado directamente del corazón del artista; y, en fin, una personalidad que se afirma de obra en obra, fuerte, intransigente y en extremo original. He dicho que la impresión que producen estas creaciones, es vivificante y saludable, y lo repito porque me parece este el mejor elogio que puede hacerse de un artista moderno. Gilson, en efecto, no es una naturaleza decadente, ni uno de esos talentos femeninos, refinados, anémicos y mórbidos, que se complacen en buscar extrañezas y disonancias capaces de satisfacer sus cerebros enfermos, y que apenas logran cubrir la carencia de toda inspiración verdaderamente fecunda y generosa. Clarividente, como lo son por lo general los fuertes, no ha querido inspirarse en una estética estéril, que lleva en sí misma el germen de un fin próximo é inevitable, emprendiendo, tanto por temperamento como por convicción, el camino abrupto y arriscado, sólo accesible á los dotados de vigor y energía, que conduce á la producción de obras sanas y robustas, capaces de desafiar las modas transitorias. Decidido partidario del arte wagneriano, admirador de la moderna escuela rusa, enamorado ferviente de la melodía popular y de sus formas libres; con tales preferencias artísticas, ha sabido formarse una personalidad independiente y vigorosa que acabará por imponerse á todo el mundo.

Gilson es un talento fuerte, sólido, vibrante, viril y sano. En su arte hay algo de la facundia y de la abundancia de los pintores flamencos, sus compatriotas. Su inspiración espontánea no em-

pece la decidida, firme y voluntaria realización de un concepto vigoroso, robusto y realista, no obstante su intensa poesía. En estas cualidades se encuentra el legítimo hermano de los Rubens y de los Van Dycks.

Y á decir verdad, sólo con esta voluntad inmutable, tenaz y decidida, puede lograrse la obra de arte duradera. Con barro ó con yeso podrán modelarse figulinas caprichosas, pero frágiles é inconsistentes; los que quieren trabajar para el porvenir, no retroceden en atacar el mármol ó el granito.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

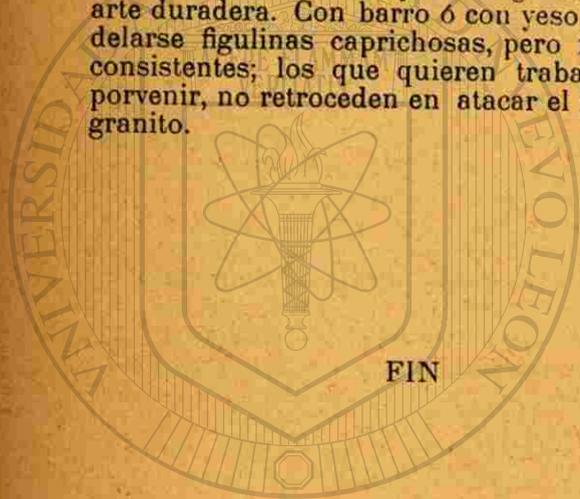
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ÍNDICE

	Págs.
PREFACIO.	5
Don Juan en la música.	9
I.— <i>Don Juan</i> durante los siglos XVII y XVIII.	11
II.—La ópera de Gazzaniga.	33
III.—Mozart y Vicente Martín.	49
IV.—Un baile. <i>Don Juan</i> desconocido.	59
V.—Los <i>Don Juan</i> del siglo XIX.	68
Vincenzo Bellini.	93
La leyenda de <i>Parsifal</i> en España.	107
El <i>Misterio</i> de Elche.	119
Carlos Broschi (<i>Farinelli</i>).	139
Acerca de <i>El Solitario</i> y la música andaluza.	159
Pablo Gilson.	179

pece la decidida, firme y voluntaria realización de un concepto vigoroso, robusto y realista, no obstante su intensa poesía. En estas cualidades se encuentra el legítimo hermano de los Rubens y de los Van Dycks.

Y á decir verdad, sólo con esta voluntad inmutable, tenaz y decidida, puede lograrse la obra de arte duradera. Con barro ó con yeso podrán modelarse figulinas caprichosas, pero frágiles é inconsistentes; los que quieren trabajar para el porvenir, no retroceden en atacar el mármol ó el granito.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ÍNDICE

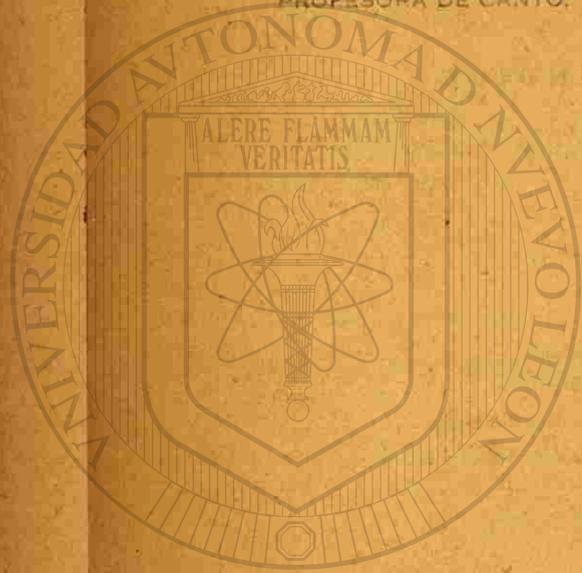
	Págs.
PREFACIO	5
Don Juan en la música	9
I.— <i>Don Juan</i> durante los siglos XVII y XVIII.	11
II.—La ópera de Gazzaniga.	33
III.—Mozart y Vicente Martín	49
IV.—Un baile. <i>Don Juan</i> desconocido.	59
V.—Los <i>Don Juan</i> del siglo XIX.	68
Vincenzo Bellini.	93
La leyenda de <i>Parsifal</i> en España.	107
El <i>Misterio</i> de Elche.	119
Carlos Broschi (<i>Farinelli</i>).	139
Acercas de <i>El Solitario</i> y la música andaluza.	159
Pablo Gilson.	179

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

Srita. Felicitas Lozano

PROFESORA DE CANTO.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

