

fáciles y pegadizos de esos buenos Vicentes que viven en el terreno terciario de la voz de tenor sin haber llegado todavía á la capa superior música, llámese ésta música de Wagner ó música de Beethoven, que suponen conocer tan á fondo.

No creo en ello, así como tampoco creo en lo beneficiosos que puedan ser para la educación moral y artística del público esos programas de conciertos que sin ninguna clase de intentos vulgarizadores de cultura musical aparecen en los carteles de espectáculos confeccionados bajo un punto de vista pura é impuramente industrial.

Además de este defecto capitalísimo hay que criticar otro que toca... ¿cómo lo diré yo? á la galantería que como personas de fina educación social poseen esos festejados directores que nos honran con su visita de huéspedes de un día. ¿Quién, al repasar los distintos números de cualquier programa de conciertos, se enterará de que pueda darse el caso probable y aun muy posible de que haya música y hasta compositores en el país que los recibe con toda su proverbial hidalguía? Aunque merecen excusas por su *chauvinisme*, que si á veces peca por ridículo es fuerza, convicción y hasta virtud patriótica (virtud de arrimar el ascua á su sardina), bueno fuera que descubriesen esa música y esos compositores, siquiera para que recibiesen una leccioncita de cuello vuelto esos buenos Vicentes del *snobismo* musical, miopes que por exceso de refracción de incultura en su capacidad intelectual no ven lo que tienen al alcance de sus narices y atisban de lejos lo que no les importa á ellos mismos ni á nadie.

CARTA ABIERTA

al insigne crítico musical é ilustrado profesor de Estética

EDUARDO HANSLICK

Con todos los respetos debidos al inteligente crítico musical y profundo profesor de Estética, á quien todos los cultivadores de música debemos sanos consejos y yo, y conmigo otros, gran admiración y reconocimiento por las sólidas doctrinas que en sus obras he aprendido, permítame usted, distinguido señor de toda mi consideración, esclarecer algunos puntos de su notable artículo publicado en la *Neue Freie Presse*, de Viena, edición correspondiente al día 6 de Octubre de este año, que, si bien no tocan al razonado fondo técnico y analítico del mismo, en el cual demuestra usted, como siempre y por manera admirable, su reconocida competencia en materias de estética y crítica musical, de las que nadie disientirá, y mucho menos en el caso del citado artículo, se dirigen á rectificar algunos conceptos relacionados con nuestro mal conocido y peor tratado arte musical. El más incompetente, pero no el menos fervoroso, de sus preconizadores, se atreve á salir en su defensa, contando con el beneplácito de usted, porque tiene la completa seguridad de que usted no ha de echar á mala parte mi defensa y de que ha de entenderme perfectamente un tan buen conocedor á quien toda la Europa musical, y ya he dicho que yo no le voy en zaga á nadie, respeta y admira por sus luces en materias tan difi-

ciles como las que forman su competencia indiscutible, y las requieren muy vivas y variadas.

La historia de la música en los tiempos que alcanzamos no ha podido todavía estudiarse bajo sus aspectos generales por la sencilla razón de que faltan los documentos particulares inherentes á la dirección estética, temperamento, carácter, genialidad y manera de ser y sentir de cada nación. Si un pueblo de alto renombre musical como Italia, que tanto ha influido en la educación técnica de las naciones modernas, no posee en la actualidad una historia particular, razonada y crítica, de esa influencia, como tampoco la posee completa, lo que se llama completa, ningún pueblo moderno, ni Alemania misma, ni Francia, ¿qué decir de una nación tan... *descuidada* como la nuestra, que no sólo ha sepultado en el olvido sus ilustraciones gloriosas, sino que deja consumir en el polvo de los archivos las maravillosas obras que crearon?

Los modernos historiadores de música, reproduciéndose imperturbablemente unos á otros, presentan á nuestra consideración el escaso caudal de datos y el mezquino contingente de opiniones que ya aparecieran, salvo raras modificaciones, en historiadores antiguos. En el intervalo de tiempo más ó menos breve que media entre la aparición de cada una de esas historias que ven la luz, parece natural que se hubiesen llenado aquellas lagunas que exigían compulsaciones nuevas, aspectos generales y parciales poco notados, amplias rectificaciones y, sobre todo, sólidas deducciones de bien fundados considerandos y juicios estéticos.

Fetis, Ambros, Gevaert mismo, que usted cita en su artículo, ¿han escrito sobre algo más que meras conjeturas, conculcando errores y falsas apreciaciones que, si me he de permitir decirlo, no han sido *confrontadas* por el análisis crítico en vista de la prueba y del documento, únicos comprobantes que dan fe y robustecen el juicio del historiador? Si la ciencia de la historia exige que el historiador *vea* la prueba, el documento, y después falle y pronuncie su juicio, ¿qué fe ha de merecer lo que sólo se ha escrito por conjeturas?

Fetis, al hablar de nuestra música, incurrió en errores de bulto que han copiado y repetido todos los musicógrafos de erudición de segunda mano. No han copiado ni repetido las afirmaciones demasiado absolutas de Ambros, porque Ambros no ha estado tan fácilmente, como Fetis, al alcance de ninguno de los historiadores de segunda fila. Ambros goza ahí en los pueblos del Norte de cierta boga y buen predicamento, y no creo que haya persona de mediano criterio histórico que se atreva á poner en duda, como se atrevió él, la existencia de una escuela musical española propiamente dicha. Entró sin suficientes pruebas en este terreno delicado para todo historiador de conciencia; afirmó que tal escuela no existió jamás y él mismo debilitó y hasta desmintió una aserción tan capital y tan absoluta como ésta, desde el momento en que, como no podía menos de hacerlo, tributó elogios brillantísimos á la mayor parte de los antiguos artistas de nuestra península.

Ambros, como Fetis y otros, mal dispuestos quizá y peor preparados, vieron poco, casi nada, no estudiaron ni analizaron teniendo el documento, la prueba en mano, y no fueron, no pudieron ser, no son, realmente, historiadores rectos y veraces.

Hubiérales bastado, dada su sagaz penetración y ese buen golpe de vista del historiador conspicuo, colocarse en un medio ambiente, si no del todo propicio, bastante adecuado á sus miras en gracia de la mayor rectitud y veracidad: hubieran notado, por lo menos, la importancia que por vía de antología alcanzaban las obras de nuestros músicos antiguos cuando era rara, rarísima, la obra didáctica de tratadista extranjero, desde Galilei, pongo por caso, hasta el P. Martini, en que no aparecieran composiciones de nuestros famosos maestros presentadas como modelos dignos de ejemplo á la consideración del mundo musical. Este dato, aun concediéndole, si se quiere, importancia relativa, que la tiene realmente y grande, es significativo y ningún insigne historiador de crédito de los pocos que hoy figuran se ha dado la pena, que yo sepa, de recogerlo, formando un catálogo razonado de tan curiosa antología.

El sabio historiador Gevaert, «uno de los mejores conocedores y *amateurs* de la España actual—como usted dice,—escribe de ésta dos clases de música, la religiosa y la popular: la primera»—sigo copiando las palabras exactas de su artículo,—«completamente trivial, carece de importancia artística». Reinaban entonces acá, como en la misma Alemania, en Italia y otras partes, corrientes de mal gusto que tendían á *mordenizar*, por no decir cosa peor, la bella música religiosa de los siglos de fe, esa música, superior á todas las músicas que, según la justa expresión de Wagner, «es la corriente fecunda de toda verdadera inspiración». Observó Gevaert la influencia de la música popular en España, «sobre todo en las denominadas zarzuelas», y añadió lo que era justo que añadiese, que por entonces, aquella influencia no alcanzaba, como las ha alcanzado después, «las elevadas esferas del arte».

En la Memoria que el ilustre Gevaert publicó el año 1854, después de su viaje á España, manifiesta que no halló en nuestro país composición alguna concertada á varias partes de fecha anterior á la venida de Carlos V. Escribiendo esto, que después han esclarecido nuevos datos y más afortunadas investigaciones, aseguró lo que buenamente podía asegurar en aquella fecha y consignar de pasada en una simple Memoria, escrita sobre impresiones generales.

A nosotros nos tocaba averiguar, justo es que lo diga, lo que más tarde averiguó el diligente historiador Vander Straeten, asegurando que la Noerlandia musical «s'est brillamment illustrée au sol ibérien». (Copio sus mismas palabras, y las siguientes, no menos significativas, que son voto de primera calidad.) «L'Espagne musicale, de son côté, a eu, *concurrentement, une partassez belle, assez glorieuse*, pour eveiller bien des envies. Il ne lui a point fallu l'abaissement du génie flamand, pour relever le sien propre.»

Confesión semejante en boca de un historiador noerlandés es voto de mayor excepción, repito, cuando saben todos, hasta los menos versados en la historia de la música, que los noerlandeses fueron los institutores de

todos los pueblos de la Europa musical moderna y que, como asegura Vander Straeten, y yo con él, no fué España la última en aprovecharse de las portentosas conquistas realizadas por los gloriosos maestros flamencos en el desenvolvimiento del arte musical.

A nosotros nos tocaba averiguar, además, justo es confesarlo, qué importantísima significación tuvieron en la historia de la música religiosa bien conocidas individualidades ilustres de nuestra patria; qué influencia innegable ejercieron buen golpe de maestros españoles precursores y contemporáneos de Palestrina en el arte en general y en la emancipación de la música religiosa, que, real y positivamente, preludieron, aunque convergiese dicha emancipación, según es ley constante de la historia, en la personalidad del excelso maestro italiano, quien pudo valorar sus obras asimilándose los preciosos materiales acopiados por unos y otros maestros; qué representación tienen, en una palabra, en este orden de hechos, las composiciones de los Anchorena, Anchieta, Escobedo, Peñalosa (cito de memoria y á granel), las de los Ribera, Torrentes, Ceballos, Fernández Soto, de Silva, de Hillanas, Bernal, Ruiz, Figueroa, Sepúlveda, Rivafranca, Torres, Calasanz, Escribano, Pérez, Salinas, Morales, Victoria, Soto de Langa, Vázquez, Villena, Heredia y, en una palabra, la de tantos y tantos predecesores inmediatos ó contemporáneos del divino Pierluigi, representación é influencia señalada por musicógrafos extranjeros tales como Adami de Bolsena, el mismo Baini, á pesar de sus intransigencias, Rochlitz, de la Fage, Schelle, Haberi y otros que paso por alto.

Si me permite usted condensar la materia y pasar de un salto de los antiguos maestros españoles prácticos á los especulativos, puesto que esta carta no puede ni debe alcanzar las proporciones de una monografía, la sorprendente, y más que sorprendente maravillosa bibliografía musical que mi nación puede ofrecer como rico contingente á la historia general del arte, es cuerpo lozano, viril y genial, historia externa de un gran movimiento intelectual, preparación excelente é indispensable para el estudio de la historia interna. Por la fe

de mi palabra, puedo asegurarle que esa historia externa ofrece un material riquísimo y tan excelente que raya en portentoso, no sólo por la independencia y clara estimación de su arte, que es de notar en nuestros preceptistas, sino por el espíritu científico que les impulsa á modificar ó á atenuar, con peregrinas interpretaciones, teorías corrientes, «arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical». ¡Viera usted en esa historia externa de tan gran movimiento intelectual á nuestros maestros, que sin infringir las leyes clásicas, ni mucho menos enemistarse con ellas, viera usted de qué manera procedían acertadamente, como si no existiesen! ¡Viera usted que adivinaciones sorprendentes y que oculta razón les infundían audacia! Sin citar más que á los eximios innovadores de fines del siglo pasado, á los Eximeno, Andrés, Lampillas y Arteaga, ¿no es admirable la intuición de esos peregrinos ingenios de la crítica y de la estética de la música, que con portentosa clarividencia exponen las doctrinas que el inmortal Gluck presenta luego, en sus famosas Cartas Prólogos; se anticipan á las teorías de Wagner sobre el drama lírico; son los primeros en predicar que sobre la base del canto nacional debe construir cada pueblo su sistema, y se adelantan á presentar un código de teoría estética que ha servido de norma á la mayor parte de los estéticos modernos?

Cierto que el desapego á todo lo que es nuestro ha convertido á la mayoría de los españoles en huéspedes de la tierra natal. Pero esto no quiere decir que no haya entre nosotros quienes, en su doble carácter de músicos y críticos, de creadores y eruditos, de *fundidores*, si cabe decirlo, de la inspiración profundamente investigada de la antigua y genuina música española, no sepan que «nada aparece aislado, fortuito y sin precedentes en nuestra cultura nacional: siguiéndola con atención, sin olvidar ninguno de los anillos de la cadena, estudiando y persistiendo en su noble misión de fundidores ó innovadores, señalan con el dedo las preciosidades que poseemos en tal ó cual manifestación de arte», no

se ven privados de defensa cuando usted mismo, con expresión injusta, nos echa en cara que, especialmente sobre la cultura que al arte músico se refiere y á su historia, «apenas existe en la de la música otro pueblo civilizado que haya conquistado tan pocos lauros como el nuestro»; tienen exacta cuenta de las noticias generales de todas las fecundas manifestaciones que han realizado y de todas las conquistas que ya se han hecho y que cada día se van haciendo; empuñanse en conservar la doctrina adquirida, aquel saber sólido que, por adivinación peregrina, la vislumbraba y encumbraba; ponen respetuoso cuidado en conservar los antiguas conocimientos, que restaurarán los nuevos, y leen los libros de nuestros preceptistas clásicos y magistrales, que encierran tan sorprendentes *novedades viejas*.

Pasando ahora rápidamente á los artistas modernos, viéneme á la memoria, sin poderlo remediar, la exclamación de aquel rey, jurando que el asedio de París bien valía una misa. Sí, bien valen una misa, misa de caldo gordo, una mención, una benévola mirada de su atención inteligente, esos artistas españoles modernos que forman cohorte al lado del único de cierto renombre que usted cita, Melchor Gomis: bien lo merecen esos fundidores que usted no debe de conocer, sin duda, puesto que no ha citado á ninguno. Yo no puedo citarlos aquí, porque esta tarea se haría muy larga y ya es hora de terminar.

En resumen: España tiene derecho á que su arte musical sea conocido y bien considerado en la justa medida de su importancia, con tan desapasionado criterio, libre de *chauvinisme* ridículo, de nuestra parte, como rectitud y veracidad de parte de los musicógrafos extranjeros.

Siempre me llamaré á la parte en disfrutar sus muy eruditos é importantes escritos, que sigo paso á paso y con interés creciente, y como admirador suyo devotísimo, me complazco en expresarle mi consideración y todo mi respeto.

DE CIENCIA DANZARIA

«¡Qué de cosas revela una pavana!»—exclamaba don Juan de Austria al abandonar cariacontecido, pero entusiasmado, un real estrado de baile en París, después de haber presenciado de incógnito el arte, la gracia y arrumbadora donosura con que Margarita de Valois trenzaba los enrevesados pasos propios de esa danza, noble de toda nobleza, como cosa inventada y hecha para realezas, príncipes y gente de alto copete y... reputación.

Así ó por el estilo hubiera exclamado yo al ver bailar una danza de *quenta*, y no de *cascabel gordo*, como la pavana, si no por lo que me habría podido revelar, como á don Juan de Austria, por lo menos para describirla á un mi amigo, que solicitaba la música, y desde luego los pasos y figuras con que debía bailarse, para obsequiar con un sarao pavanesco y pavoneante á su abuelita, en recuerdo de cuando la bailaba allá por los años de la Nanica.

Y quieras que no quieras, como aquel ladino y redomado fraile agustiniano, autor de un muy serio tratado de *Crotalogía ó arte de tocar las castañuelas* que, después de probar con gran lujo de apotegmas, axiomas, escolios y definiciones mayores y menores que «en suposición de tocar (las castañuelas) mejor es tocar bien que tocar mal»; que «el bailarín que toca las castañue-

las hace dos cosas, y el que baila y no toca no hace más que una cosa»; que «el que no toca las castañuelas no se puede decir que las toca bien ni mal», hubo de confesar después de aquella saladísima lata que él no las había tocado jamás, echéme á husmear algún tratado de danzas para salir del apuro sin grave daño, ya que en mi vida, ni aun en uno de los raros momentos de alegría, me había ocurrido arrancarme por una «campanela de compás mayor», por una «florete» ó por un «salto en vuelta» y «un encaje», considerando lo arriesgado de la pérdida de equilibrio del cuerpo humano al echárselas de *bolero*, es decir, echarse á *bolear* ó *volear* por el aire, que de ahí proviene, según sesudos bailarines, la etimología de la palabreja, para dar con el cuerpo, por su propio peso é inclinación natural, contra el duro suelo después de volteado sobrenaturalmente por la atmósfera terrestre, que sobrenatural es todo lo que se levanta dos palmos más arriba del sostén racional del cuerpo humano.

Por esto tengo por cosa sobrenatural todo lo que á la ciencia danzaria atañe. Pero no iba á esto, sino á decir que no me dolió el empeño de husmear un tratadillo que me sacara de apuros, por las cosas, y aun cosazas, que me reveló, más profundas, si cabe, que las que viera don Juan de Austria. Dí en el hito al venirse á las manos el libreo de «*Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, compuesto por Juan Esquivel Navarro, vecino y natural de Sevilla, discípulo de Antonio de Al-menda» (un bolero de tomo y lomo), maestro «de la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde», é impreso en Sevilla el año de 1642.

Paso por alto la Aprobación, la Licencia y, para libreo de sólo cincuenta páginas, la infinidad de poesías en elogio del tratadista, «á lo danzado del autor», etcétera, suscritas algunas nada menos que por frailes carmelitanos ó del convento de Mínimos de Sevilla, por escribanos y hasta por un abogado y un cuadrillero del Santo Oficio.

En casi todos estos versos laudatorios dedicados al autor se dice y repite que, si bien practicaba, no era danzante de oficio, es decir, que era lo que llamaríamos ahora un danzante intelectual; que se sabía de él que «había danzado en la escuela de Luis de Caravallo» (otro fenomenal danzante de la época), «con mucho auditorio», auditorio de gentes—entiéndase bien—que debían de tener las orejas en los pies; en fin, que se diferenciaba en esto, como llevo dicho, del famoso padre Fernández de Rojas, autor de la *Crotalogía* de marras, que, como es sabido, jamás había tocado las castañuelas, y de mí mismo, que no sé lo que es una «cabriola atravesada» ni tampoco la primera palabra de la ciencia crotalística, ignorancia supina en que permanezco por mal de mis pecados, que por ellos no logré dar á entender á un exmagistrado francés que podía cultivar con relativo éxito la música sin necesidad de tocar las castañuelas ni conocer los sexos respectivos de la castañuela macho y la castañuela hembra. A esta poquedad se reduce mi ciencia crotalística, á saber, y aun eso de oídas, que hasta en las castañuelas hay clases y... sexos.

La danza para Esquivel, la danza grave, ceremoniosa y aristocrática, «es una imitación de la numerosa armonía que las esferas celestes, Luceros y Estrellas fijas y errantes, traen en concertado movimiento entre sí». No se atreve á asegurar «cuál fuese el primero que la puso reglas, si Teseo, Pirro ó Chimele». Mas hase de citar á lo que trae Joseph Aldrete en su libro del *Origen de la Lengua Castellana*, donde dice «que este nombre de Danza se ha tomado de Dan, capitán de una de las doce Tribus, hijo de Jacob, que cuando le echó su bendición se llamó Cerastes, con que fué su nombre *Dancerastes*, por ser el primero que le dió reglas».

Pase por alto el lector toda la balumba de erudición que amontona el buen Esquivel, pero no deje de tomar nota «de lo necesario que es el danzado para los Reyes y Monarcas; y no es de admirar que el mayor Rey de todo el orbe, Phelipe IV el Grande, nuestro señor, á cuya obediencia se postran los dilatados términos del

mundo» (¡adulador!), «aprendió esta arte» (fué discípulo de Juan de Almenda y, por lo tanto, condiscípulo de Esquivel); «y cuando la obra» (el arte se entiende), «es con la mayor emirencia, gala y sazón que puede percibir la imaginación más atenta». Y porque «es razón que las alabanzas y grandezas del danzado, no sólo se escriban en prosa, sino en verso también», se arranca por madrigalesca verecundia poética danzaria,

«que no es razón ni justo,
que el que ha nacido noble
en esta habilidad la hoja doble.
Que parece es escudero
si á danzar no se inclina un caballero»

Los movimientos del danzado, según parece, son cinco, los mismos que los de las armas, «*accidentales, extraños, transversales, violentos y naturales*». De estos movimientos «nacen las cosas de que se componen las mudanzas, que son: *pasos, floretas, saltos en vuelta, encajes, campanelas de compás mayor, graves y breves, y por dentro, medias cabriolas, cabriolas enteras, cabriolas atravesadas, sacudidos, cuatropedados, vueltas de pecho* (peligrosísimas como los *do* de ídem que se marrran), *vueltas al descuido, vueltas de Follas, giradas, sostenidos, cruzados, reverencias, cortadas, floreos, carrerillas, retiradas, contenencias, boleos dobles, sencillos y... rompidos*» (sic).

Como «los que no han cursado Escuelas» (con mayúscula) «ignoran la calidad de estas cosas», las da á entender con orden y método.

Parece que ejecutaba superiormente las *medidas cabriolas* «Juan de Pastrana, discípulo de mi glorioso maestro Almenda» y «Antonio de Burgos, hijo de Miguel de Burgos, escribano público de Sevilla», uno de los autores de poesías laudatorias puestas al frente del libro. Eran diestros en el movimiento de la *girada*, «que es el más peligroso que hay en el danzado» (y no ha habido ninguno á quien no le haya costado algunas caídas y vaivenes), «Joseph de Pastrana y Juan de Pastrana su hermano, en Madrid, en Sevilla Antonio de Burgos,

discípulo de Joseph Tirado, que tiene Escuela en Sevilla, en la calle de los Ximios, y él (Tirado) lo es de Antonio de Almenda y Francisco Ramos, que tales cepas no podían menos de dar ramas y pimpollos que los dichos». Lo que maravillará, presumo, es que «Antonio de Burgos es de edad de catorce años» (¡qué precocidad danzaria!), «y de once ya hacia ruido por las Escuelas». El tal prodigioso niño «hacia las *giradas* de cinco vueltas con tanta destreza y aire, que en medio de la violencia con que las obra, que es grande, las ataja». Alaba el autor á ese niño «por grandeza», pues «sólo una criatura que no se ha extragado podrá obrar esas *giradas*... movimiento venturoso» (sí, venturoso) que, al parecer, «unas veces salían más bien que otras», con grave peligro de descostillarse, y no de risa.

El *subtenido* (ya me iba intrigando á mí el tal *subtenido*) es un movimiento grave que se practica en *Torneo*, *Hacha*, *Pie de Gibado*, *Alamana* y otras danzas á este tono de que se fabrican (¿?) lazos para máscaras y saraos. En cuanto al *Boleo*, «se obra en el *Villano*», «es un puntapié que se da en algunas mudanza de él». Según refiere nuestro tratadista, «en la Escuela de Joseph Rodríguez, un discípulo suyo, con un *Boleo* que hizo en el *Villano*, derribó un candelero que estaba colgado á manera de lámpara más alto que la cabeza dos palmos».

Explica «con qué pie se comienzan las danzas con la *Pavana*, los paseos de la *Gallarda*, del *Canario*, etcétera». Recomienda la compostura del cuerpo y dice «que se han de llevar los ojos serenos mirando al descuido, dando á entender que lo que está obrando es el descuido, porque, verdaderamente, *el danzado es un descuido cuidadoso*».

Lleno de santa indignación al tratar «del modo que han de tener los Maestros en enseñar, y los discípulos en aprender, y proporción del cuerpo», nos explica que «los Maestros que tienen Escuelas abiertas ó las han tenido, son, efectivamente, Maestros, y los que no, no hay que hacer mención de ellos». ¡*Guarda e passa!* A estos los llama «mequetrefes, por ponerse á enseñar sin fun-

damento huyendo de las Escuelas». Truena contra las muchas personas principales que «sin conocer estos sujetos, se valen de ellos para mostrar» (enseñar á) sus hijos, por parecerles que enseñan á menos costa, ó por no saber que hay Maestros más *científicos*.

Dice «del estilo que se ha de tener para enseñar, es concertarse con el discípulo, asentar su nombre en un libro, pidiéndole el mes por adelantado; y no trayéndole á la tercera ó cuarta lección, plantarle en la calle: las Pascuas y Carnestolendas deben los buenos discípulos regalar á su maestro» (de pan han vivido siempre los hombres científicos y... los descenciados) «y pagarles las cuelgas» (el día de la fiesta onomástica), etc.

Pero donde raya nuestro tratadista en lo sublime... científico, es en el capítulo «del estilo de danzar en Escuelas». Oído. «Júntanse en las Escuelas media hora después de anochecido los discípulos y otras personas, y en pasando el cuarto de hora de catedrático y siendo hora de danzar... el Maestro, si ve que se tarda en salir á danzar, les dice:—Suplico á Vs. ms. se entretengan un poco, que ya es hora. Luego sale el que le parece y enciende las luces: y esto suele hacer el discípulo más moderno.» Convienen los discípulos entre sí «en quién ha de danzar el *Alta*, que es la danza con que se saca á danzar á los demás... Juntos los que han de danzar en el Haya» (sitio del estrado en que se da la lección), «van desarrollando el programa de la lección, danzando, sucesivamente, varias mudanzas de *Pavana*, *Gallarda*, etcétera», todo con grandes cortesías, reverencias, y *descuidos cuidadosos*. Acabada la Escuela, «los discípulos pagan el repaso y después se les puede permitir conversación» (bien ganada se la tienen), en pie ó sentados. Fuera de este caso, «cuando se danza todos guardan silencio y nadie se ríe, porque es mal parecido é impropio de la solemnidad del acto». Dicho se está que una Escuela de danzado como la que describe y practicaba Esquivel, es un gimnasio ateniense donde sólo pueden enseñar los peripatéticos, digo los pedipatásticos, del temple y saber aristotélico-danzante de un Maestro de su talla.

También había, al parecer, «estilo que se ha de te-

ner en entrar en Escuelas» y estar en esos científicos Liceos de la coreografía. «La persona que entre en las Escuelas debe, en primer lugar, hacer la cortesía al Maestro y luego á los circunstantes»; el Maestro debe quitarse el sombrero y «después tomará el asiento que pidiere ó el que le dieran, que deben los circunstantes ofrecerle». Si el Maestro «tañere, danzando alguno, cumple sólo con bajar el rostro, porque no es estilo, en tal ocasión, dejar de tocar si no es entrando un Juez, como Oidor ó Alcalde de Corte ú otro Juez de esta calidad». Fuera de estos casos de fuerza mayor, el Maestro tañe que te tañerás y el sombrero calado hasta las cejas. «El Maestro no debe estar en su Escuela con un solo instrumento», es decir, que no basta una vihuela, se deben tener dos por si se desafina una de ellas ó se rompe algún bordón. ¡Oh previsión científica de Maestro incomparable de danzado! «Si entran algunas mujeres en la Escuela, debe el Maestro levantarse con mucha cortesía» (con distinta cortesía de la que se emplea para Oidores ó Alcaldes de Corte) «y acomodarlas en parte que no estén junto á los hombres ni conversando con ellos» (con toda la seriedad de un gimnasio aristotélico)... «Cuando el que danza hace la reverencia, debe hacerla á todo el *auditorio*, y todos deben quitarse el sombrero» (cual incumbe á danzantes finos y bien educados)... «Si algún discípulo viene á la Escuela á danzar con malos zapatos ó roto el vestido, de suerte que se le vean la camisa ó puntos en las medias... debe el Maestro corregirlo...»

La cosa, que digamos, y como ya habrá juzgado el lector, no resultaba divertida ni mucho menos. Pero todo ese régimen antidemocrático del danzado es perfectamente excusable cuando se piensa que allí no se aprendía solamente á danzar, sino á tener cortesía, «aliño, compostura y buena crianza». Es lo que dice elocuente y morrocotudamente el autor del librejo: «La única diversión que se consiente en las Escuelas, mientras no se danza, es hablar de la destreza de las armas, de la Gramática» (sí señor, ¿por qué no?), «de la Filosofía» (claro, ¿no está aquí en su punto la Filosofía?) «y de todas

las habilidades que los hombres de buen gusto profesan.»

En el capítulo de «las propiedades que deben tener los Maestros», sigue el autor codificando sobre la científica habilidad del danzado y, como es muy natural, «no le parece bien que un discípulo rete á un Maestro», porque en su tiempo, como en el nuestro, todavía hay clases. «Y así yo»—añade—«el año de treinta y siete, recién venido de la Corte á esta ciudad (Sevilla), habiendo dos escuelas no más, una de Luis de Caravallo y otra de Melchor de Guevara, habiendo yo danzado en la Escuela de Luis de Caravallo, con mucho *auditorio*, en que se halló un cierto Maestro, después de haber salido yo de la Escuela diciendo unos discípulos suyos que les había parecido bien lo danzado, les respondió por complacerlos que la *doctrina* no era buena.» Esto llegó á oídos de Esquivel, y como no lo dijo en su presencia no le quiso retar á él solo en nombre de su Maestro, sino que «echó un reto general á cualquiera que de la *doctrina* de su maestro dijese mal, ora fuese maestro ó discípulo». ¿Qué tal? Llegó el plazo del reto después de haber estado ocho días fijado el cartel en la Escuela, «firmado de su nombre, y no hubo quien saliese á él», pues, como ya he hecho notar, aunque Esquivel no era danzante de oficio, practicaba y obraba la doctrina danzaria como maestro, gramático y filósofo consumado.

Todos los maestros de su mérito y fama «aborrecían á los de las *danzas de cascabel* ó de caldo gordo, y con mucha razón, porque son muy distintas á las de *quenta*, y de muy inferior lugar, y así ningún maestro de reputación se ha hallado jamás en semejantes chapadanzas».

Cierro con pena el librejo preguntándome al leer todas esas cosas si hemos, realmente, progresado, perdiéndonos de vista y... de los pies, ó si con el *agarradiño* (que dicen los gallegos) comodón, regalado y socorrido de la polca, de la mazurka ó de los *chótises* nos hemos vuelto reaccionarios. Hemos reaccionado, sin duda, suprimiendo aquellos estimables bailarines del cuerpo de baile, aquellos *ninfos* de pelo cortado á la romana, embadurnados de ocre y carmín, que sonreían ticianesca-

mente ensanchando de oreja á oreja la comisura de la boca; aquellos *boleros* robadores de corazones y de *bole-ras robadas*, que se dejaban robar... Hemos reaccionado, también, transformando aquellas famosas Escuelas filosófico-gramático-científicas de danzado en esos desmedrados salones de cualquier casa de vecindad en los que, á peseta por hora, se enseña en tres lecciones «á bailar todos los bailes de sociedad para no caer en ridículo ante las personas finas y bien educadas»; aunque, á decir verdad, no me disgusta esa reacción en bien de la conservación de la raza humana, pues era realmente expuesto aquello de derribar un candelero con un fenomenal *boleo*, ó prodigar aquellas terribles *giradas* que costaban «caídas y vaivenes», ó con más propiedad de lenguaje dicho, desnucamientos.

LA EXHIBICIÓN

Especie de peste que ataca con lastimosa frecuencia á los artistas músicos.

No están de acuerdo los autores acerca de la naturaleza de este mal: unos lo consideran como manifestación del egotismo; otros, y son los más, como modalidad del industrialismo ejercitado con maña, del industrialismo del que practica una profesión noble como un *modus vivendi* y no como un fin.

Es enfermedad altamente contagiosa cuando, á sabiendas, no se quieren evitar la popularidad y el contacto con el vulgo, que pocas veces deja de aplaudir en necio.

El fuego sagrado de que se dicen poseídos todos los artistas que se exhiben, es una verdadera erisipela social, que reclama con urgencia nosocomios donde puedan ser reclusos, sin daño para la república, tanto y tanto enfermo de exhibición.

La hospitalización, no sólo para los contagiados de esta enfermedad, sino para los desvalidos y toda suerte de deshauciados, llenaría varias misiones humanitarias: la asistencia al doliente; el saneamiento de focos de infección y, sobre todo, la de librar de esa peste á los que por inoculaciones preventivas de seriedad, conciencia y firmeza de carácter, han podido evitar el contagio hu-