

## CAPITULO VI

1891.

De fines de Agosto y principios de Setiembre de 1891 poco relativo á teatros hay que decir. En el Nacional y en un beneficio de Isidoro Pastor, se estrenó la zarzuela *México gráfico*, y algunos días después la intitulada *Cuadros plásticos* que el público acogió muy mal, aunque sin tocar al extremo de la silba que en el Circo Orrin sufrió la zarzuela en dos actos *La Rema que rabió*: "la obra, dijo un periódico, si bien es verdad que tiene algunos números musicales que fueron aplaudidos y algunos chistes que recibió el público con beneplácito, en lo general no corresponde ni con mucho á aquella de que es parodia. Esto fué probablemente lo que motivó el disgusto de la concurrencia, que naturalmente establecía comparaciones entre la producción de nuestros compatriotas y de los Sres. Vital Aza y Ramos Carrión. En lugar del *coro de médicos*, aparece en la parodia un *coro de veterinarios*, y desde allí comenzó el calvario de los autores: el *respetable* se amostazó desde ese número y terminó por silbar francamente la pieza. El fracaso obligó á la empresa á retirar la obra."

En este punto deberíamos dedicar nuestra atención á la Compañía de Opera italiana de Napoleón Sieni que el sábado 12 de Setiembre dió con *Aida*, y en el Teatro Nacional, principio á sus trabajos; mas para no fraccionar nuestra revista de su temporada, dejémosla para más adelante, consagrandó estas páginas á otras diversiones y espectáculos del referido mes de Setiembre de 1891, señalado por el fallecimiento y suntuosos funerales del Gral. D. Carlos Pacheco, y por la visita de los *alcaldes* ó presidentes municipales de diversos puntos del país, con motivo de las fiestas de conmemoración del aniversario de la independencia nacional.

Los funerales se verificaron el 19 en el Panteón de Dolores y Ronda de los Hombres Ilustres con gran concurso oficial, y en ellos pronunció Justo Sierra una de sus espléndidas odas, con mucha justicia celebrada. Cualquiera otro detalle estaría aquí fuera de su lugar.

No sucede lo mismo con la visita de los *alcaldes*, desde el momento en que las comisiones encargadas de festejarlos tuvieron á bien ocupar el Gran Teatro para convertirlo en gigantesco salón de *restaurant*, primorosamente adornado con flores de los jardines de los

pueblos circunvecinos, y con las más bellas y distinguidas damas, jóvenes ó matronas, de la sociedad de la Capital, que desde los palcos asistieron, tan alhajadas como á una función de Opera, al espectáculo novísimo de *ver comer* á setecientos individuos más ó menos. La ocurrencia, no del banquete, pero sí de hacer concurrir á las señoras sin darles parte en él, es de lo más curioso que se registra en los anales de las fiestas patrióticas mexicanas. Soso es de por sí un banquete sin señoras; pero un banquete á que las señoras asistan sin dárselas lugar en la mesa como se hizo en aquél, no sólo es soso sino antigalante é inusitado: por eso hemos llamado poco ha al extrañísimo banquete de los *alcaldes* de Setiembre de 1891, *espectáculo novísimo*.

Otro suceso también raro debo referir, acontecido en el viejo coliseo ó Teatro Principal, con motivo de las mismas fiestas de aniversario de la Independencia: cantábase *Carmen* de Bizet, *desarreglada* á la escena española, y érase la noche del 15. A las once de ella, hora por infundada tradición designada para dar lo que se llama el *grito*, la representación se interrumpió para que la orquesta tocara el muy hermoso himno nacional mexicano: tocaron los profesores la parte correspondiente al coro con que da principio, y al entrar en la primera estrofa una hermosa voz femenil entonó los versos de Bocanegra, partiendo no del escenario sino de uno de los palcos. Hacia él volviéronse las miradas de todo el público, y vióse en la susodicha localidad á una joven que puesta en pie y con arrogante ademán era la dueña de aquella hermosa voz; la concurrencia rompió en nutridísimo aplauso, sincero, franco, entusiasta. La joven era la simpática actriz de zarzuela Pilar Quesada que en esa misma noche acababa de regresar á México procedente de la Habana, después de tres años de viajes por Europa y de triunfos en distintos teatros del extranjero. Fué aquel un atrevido y gracioso modo de anunciar su regreso y de saludar á sus compatriotas, para los que siempre fué muy querida. Aparte de esto nada notable hay que decir de las *tandas* del Principal, como no sea el estreno del sainete lírico *Las dos madejas*, en que Hortensia Gutiérrez cantaba y bailaba un bonito tango que se le aplaudía mucho y se le obligaba á repetir. En el Circo Teatro Orrin, seguían también muy favorecidas las *tandas*, y no escaseaban los aplausos y las ovaciones á la Rusquella especialmente; bonita y graciosa artista, en todo caía bien al público, hasta en la *Adriana* de *La Hija de Madama Angot*, que ciertamente no era de su cuerda, pero que proporcionó un buen beneficio á Manuel Iglesias: en punto á estrenos en esos días y en Orrin, debo mencionar el de la obra del género nacional inaugurado con el *Mancomio de cuerdos*, intitulada *El más antiguo Galván*; su autor, mexicano, fué muy aplaudido, pues la obrilla abunda en cuadros pintorescos y escenas graciosas. En otra función también se estrenó un nuevo *mitotito* de los que suelen ser de

uso y propiedad de las llamadas *tandas*. “Figúrense vdes., cuenta Chávarri, que era la función á beneficio de Javier Sánchez, y que además del *Rey que rabió*, habíase anunciado *La Gran Via*, desempeñando los papeles de los *ratas* la Rusquella, la Delgado y la Padilla. Rabió el Rey sin novedad y siguióse la *Gran Via*, y cuando menos se esperaba salió un actor á anunciar que por indisposición de la Rusquella haría el papel de *Menegilda* la Delgado. El público se encoraginó, demostrándolo con gritos y patadas, bastonazos y zambra general. Se presentó Cecilia Delgado y fué muy aplaudida; pero llegó el momento de la jota de los *ratas* y en vez de las guapas actrices anunciadas, pretendieron cantar tres actores de destemplada voz. Y, allí fué ello! El público rugía, ya no bufaba; retemblaba el Circo con los gritos, con los chillidos, con los bastonazos. ¡Qué *jerga*! ¡Qué día del juicio! Ni los toros en sus mejores épocas! Morales salió á decir—¿pero qué quieren vdes. si la Srita. Rusquella está enferma? Pero no fué escuchado y seguía y trinaba el coro infernal, hasta que fué necesario echar el telón, y el público salió bufando. . . . Era la una de la madrugada!”

La Compañía de Opera italiana del activo y empeñoso Empresario Napoleón Sieni para la temporada de 1891, estuvo así formada: “*Primeras sopranos dramáticas absolutas*, Salud Othon, María De Macchi; *Primera soprano ligera absoluta*, Giuseppina Musiani Pizzoni; *Primera mezzo soprano contralto absoluta*, María Giudici; *Otra mezzo soprano contralto*, Olga Spero; *Comprimarias*, G. Peletti, F. Pazzi; *Primer tenor dramático absoluto*, Giacomo Rawner; *Primer tenor ligero absoluto*, Umberto Beduschi; *Tenores comprimarios*, J. Pagli, J. Silingardi; *Primeros baritonos absolutos*, Mario Sanmarco, Luigi Lenzini; *Primeros bajos profundos absolutos*, Francesco Vecchioni, Leopoldo Cromberg; *Otros primeros bajos*, Giuseppe Ochoa, N. Zachí.—*Maestros directores y concertadores*, Gino Golisciani, Emerico Monreale.—*Director de escena* Fernando Villa. Precios del abono de veinticuatro funciones; plateas y palcos primeros, *trescientos sesenta pesos*; segundos, *doscientos*; terceros, *ciento treinta*; lunetas y balcones, *cuarenta y cinco*; palcos de galería, *setenta*; delanteros de galería, *quince pesos*. Precios eventuales en las principales localidades: Plateas y palcos primeros, *veinte pesos*; lunetas y balcones, *dos pesos cincuenta centavos*.

El empresario dijo “estar satisfecho de haber traído un cuadro completísimo y en él las tres verdaderas celebridades Salud Othon, Giacomo Rawner y Francesco Vecchioni,” con más “un completo cuerpo de baile, y un magnífico repertorio de obras de Meyerbeer, Wagner, Bizet, Rossini, Verdi, Gounod, Donizetti y otros maestros, entre ellas *La Hebreá*, *Africana*, *Roberto el Diablo*, *Profeta*, *Dinorah*, *Poluto*, *Lohengrin*, *Tannhauser*, *La Walkiria*, y por primera vez en México la *Cavallería rusticana*, de Mascagni, y la *Cleopatra* del maestro me-

xicano Melesio Morales; para esta se habían importado de Milán el vestuario, decoraciones y attrezzo, todo de gran lujo.” La contaduría estuvo á cargo de Juan N. Berrueco y fué el representante de la Empresa Sieni, Julio Consonno.

En el primer abono de veinticuatro funciones que principiaron el sábado 12 de Setiembre y concluyeron el 27 de Octubre, cantó, más ó menos repetidas, la Compañía, las siguientes obras: *Aida*, *Romeo y Julieta*, *Trovador*, *Fausto*, *Hugonotes*, *Rigoletto*, *Favorita*, *Otello*, *Lucia*, *Traviata*, *Guillermo Tell*, y *Cavallería rusticana*, que fué estrenada en la última función del susodicho abono.

En la noche del estreno el Teatro Nacional estuvo casi lleno; lunetas, balcones, plateas, y palcos primeros, todo ocupado: la galería á reventar; las demás localidades escasamente concurridas. En *Aida*, de Verdi, dióse á conocer el primer cuadro ó *de fuerza*, que gustó grandemente: la soprano Salud Othon Da Roca, era una joven artista, esbelta, de agradable presencia, y de una voz bien timbrada que le valió varios aplausos sobre todo en el dúo del tercer acto. Pero el artista que más llamó la atención fué Giacomo Rawner, buen tenor sin duda alguna, joven, de regular presencia y bastante apreciable actor: su voz de gran volumen le valió ruidosa ovación, especialmente en el concertante del segundo acto en que lanzó dos soberbias notas que fueron acogidas con entusiastas *bravos*. Al final de ese acto los artistas fueron llamados dos veces á la escena, en una de las cuales también se presentó el empresario. En el papel de *Amneris*, que interpretó de un modo muy aceptable, también esa noche se hizo conocer la mezzo-soprano María Giudici, joven y graciosa. En cuanto al barítono Mario Sanmarco, desde luego se comprendió que era un excelente actor y un excelente cantante.

La segunda función se dió con *Romeo y Julieta* de Gounod: en esa obra Giuseppina Musiani, muy querida y bien aceptada en el año anterior, se mantuvo como de costumbre á buena altura como privilegiada artista que era. El tenor Beduschi principió bien pero decayó á poco, con gran disgusto de sus oyentes que hubiesen querido en un tenor ligero como él una tan potente voz cual la de Rawner. La Spero en el papel de Stefano estuvo nada más que regular. Por hallarse muy emocionada ó por otra causa que no sabemos, la segunda primera soprano María De Macchi hizo poco efecto en la *Leonora* de *El Trovador* y fué acogida con mucha frialdad: en cambio Rawner quedó tan bien como en *Aida*, pues llegado el momento emitió un *do de pecho* muy brioso y seguro y al repetirle á instancias del frenesí público hízolo sin apoyo alguno y con éxito felicísimo. La Giudici lució su fresca y bien timbrada voz en la *Azucena*, y Lenzini estuvo irreprochable como actor en el *Conde de Luna*. Entre las óperas mejor cantadas por esa compañía deben señalarse *Los Hugonotes*, obra en que

Rawner cantó delicadamente la romanza del primer acto, y estuvieron acertados la mayoría de sus compañeros; en *Favorita* el tenor Beduschi que disgustado con la frialdad del público quiso haberse separado de la compañía, fué muy justamente aplaudido en toda la ópera y especialmente en el *Spirto gentile* que cantó de un modo tierno y apasionado; con él compartió el aplauso la simpática María Giudici. El *Otello*, de Verdi, fué bien desempeñado por Rawner, la Othon y el excelente Sanmarco. Salud Othon cantó con infinitas dulzura y delicadeza la romanza del *Sauce* y la deliciosa *Ave Maria*. En *Lucia* la Mussiani fué extraordinariamente aplaudida, porque en realidad la cantaba muy bien, sobre todo la célebre aria del *Delirio*, en que la simpática artista lucía sus admirables y fáciles juegos de garganta. Pero el mayor éxito, quizás, de esa temporada fué el inmortal y sorprendente *Guillermo Tell*, de Rossini, espléndidamente cantado por Rawner y Sanmarco; el primero pudo hacer gala de su voz magnífica y electrizador registro alto, y el segundo cantó y accionó con muchísimo talento, y aunque muy aplaudido en las numerosas y solicitadas repeticiones de la obra de Rossini, más mereció aún tan inspirado y discreto actor.

*Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, cantada, como dije, en la última función del primer abono y por primera vez en México en el Gran Teatro, agradó extraordinariamente y con justicia, y estuvo bien desempeñada por los artistas y por la orquesta: la introducción, la romanza de tenor, el gran concertante, el dúo de soprano y tenor, el inimitable intermedio, todo fué acogido con entusiasmo porque todo es grandiosamente tierno, dramático y bello.

En México se dijo poco de esa obra, y no faltó pseudo-crítico, de esos que á cada instante reproducen la fábula de la rana y el buey, que se atreviese á hincarle el diente de la impotencia. Incompetentes nosotros para juzgar la ópera de Mascagni, y queriendo sin embargo decir algo de ella, vamos á copiar á la letra, y á reproducir en parte, la opinión del autorizado crítico español D. Antonio de la Peña y Gofí, seguros de hacer un agasajo á nuestros lectores.

“El argumento de *Cavalleria Rusticana* es de lo más sencillo imaginable y sin embargo sale del camino trillado de los libretos y presenta en el teatro la realidad de la vida en su expresión más sencilla y elocuente. Su título, traducido literalmente, quiere decir *caballerosidad rústica*, pero en el libro de escenas populares sicilianas, de G. Verga, de donde está tomado, viene á ser sinónimo de *duelo* ó *desafío* siciliano, por tratarse de una antigua costumbre establecida en Sicilia, según la cual los aldeanos se desafiaban mordiendo el uno al otro en una oreja. *Honor popular siciliano* como han bautizado á la ópera en Alemania, sencillamente, ó *un duelo siciliano* dan idea del asunto del libreto de *Cavalleria Rusticana*.

“A pesar de no tener más que un acto, es una ópera ni demasiado corta ni demasiado larga, en la cual las reglas de la proporción están observadas con singular acierto y corre el drama con claridad y concisión notables. El prelude da desde luego idea no solamente del calor dramático que habrá de reinar en toda la obra, sino de una pluma fuerte, de un talento vigoroso, en el cual se presiente el temperamento teatral. Comienza sin ruido, con las delicadas frases que inician la *coda* de la romanza de *Santuzza*, y se desarrolla gallardamente hasta su final, caldeado por los apasionados acentos del dúo entre *Santuzza* y *Turiddu*, que lo encubren en una hermosísima atmósfera de pasión. Estas frases encuadran la *Siciliana* que *Turiddu* canta detrás del telón, *Siciliana* llena de aroma popular y cuyo sencillo acompañamiento de arpa, acentúa el perfume del pueblo, destacándolo y sosteniéndolo con adorable expresión. Como la poesía de la *Siciliana* contiene la confesión de los amores criminales de *Turiddu*, que ahogan inmediatamente las elevadas frases de su dúo con *Santuzza*, resulta el prelude, además de una página magistral, admirable y elocuente comentario de toda la ópera. Quien así llama á las puertas de *Cavalleria Rusticana*, es mozo que empuña con mano fuerte el aldabón, y hace saltar á los que tienen que franquearle la entrada. No hay sino gritar; *Adelante!* y examinarle con toda atención.

“Álzase la cortina. Estamos en un pueblecito de Sicilia, donde los aldeanos festejan jovialmente la Pascua. La alegre melodía en ritmo de walse, que juguetea en la orquesta, lo indica suficientemente. Las aldeanas y los aldeanos cantan; aquéllas tienen su motivo, éstos el suyo, que se enlazan ingeniosamente al final, realzados garbosamente durante toda la pieza por los incisivos de la instrumentación.

“Después de breve recitado entre *Santuzza* y *Mama Lucia*, oyesse cercano sonar de campanillas y chasquido de látigo. Es el carretero *Alfio* que entra en escena con el coro. Pasemos rápidamente sobre la canción que entona; armonía epiléptica que se mueve sin descanso ni razón haciendo contorsiones y muecas; melodía vulgar; un trozo, en suma, de pésimo gusto, feo y malo.

“Suena el órgano en la Iglesia. *Lucia* y *Santuzza* quedan en la plaza con parte del coro: *Alfio* entra en el templo, donde los fieles cantan el *Regina Cœli*. Aquí, la plegaria consiguiente, muy hermosa, hecha á lo Gounod. El motivo principal, *Innegriano, il Signor non è morto*, propuesto por *Santuzza*, está, quizá, demasiado desleído; además, entre los coros y la orquesta, entre la sonoridad vocal y la instrumental, no hay la gradación ni el equilibrio suficientes; pero, no importa; el trozo está hecho con amplitud, y esa deficiencia del colorido corresponde á la inexperiencia del compositor, por lo cual no hay que insistir.

“Con la romanza de *Santuzza* nos preparamos para asistir al drama, en una escena de todo punto admirable, trazada con sentido exquisito de la situación y en la cual Mascagni se revela músico primoroso y poeta de primer orden. La encantadora melodía de esa romanza sigue paso á paso los sentimientos del personaje, que los instrumentos subrayan, tan pronto con ternura adorable, como con punzante expresión. Y su modo de terminar, sin fermata, en una dulcísima peroración instrumental, avalora el mérito de la pieza y la intuición dramática, extraordinaria, asombrosa de Mascagni.

“Sigue á la romanza el dúo entre *Santuzza* y *Turiddu*. El autor no decae; el dúo se desenvuelve de un modo magistral, con pasión creciente, impulsado por el calor de la melodía y los arrebatos de la orquesta. El gracioso *stornello* de *Lola* le detiene un instante, para dar novedad á la situación y refrescarla. Pero apenas *Lola* se dirige á la Iglesia, acompañada por un fragmento del canto popular que murmura la flauta como burla sangrienta dirigida á *Santuzza*, prosigue su camino el dúo y halla el músico nuevos acentos de intensa pasión, lágrimas de pena, exclamaciones de ira, en un ambiente lleno de melodía expresiva y fogosa, cuyos encantos aumenta la elegancia de la armonía y el colorido de la instrumentación. A esta admirable página, por todos conceptos digna de un artista en la plena madurez de su talento, sigue otro dúo entre *Santuzza* y *Alfio*, dúo que tiene dos defectos importantes; el de venir inmediatamente después del de *Santuzza* y *Turiddu*, y el de encontrarse sacrificada la parte de *Alfio*, que debería brillar en primer término. Además, es largo, y de las dos cadencias sucesivas con que termina, huelga la primera, tanto más cuanto que aquel *si bemol* agudo de *Santuzza*, después de las terribles fatigas precedentes, constituye una crueldad innecesaria contra la garganta de la tiple.

“El prelude instrumental con que Mascagni ha querido, sin duda, que el ánimo descansa después de tantas emociones, forma, en efecto, con ellas dulce y reparador contraste: la sencillez de la melodía que los violines cantan acompañados por las armonías lejanas del órgano, es un hallazgo precioso, y aunque la pieza no va más allá de lo que podría llamarse propiamente una elegante violinada, es de seguro efecto y tiene, como dije antes, el mérito de aplacar los nervios del espectador y comunicarle nuevos alientos para las violentas emociones que produce la admirable catástrofe final.

“El coro *á casa, á casa*, que sirve de introducción á la segunda parte de *Cavalleria Rusticana*, vale poco, y es de lo más flojo de la ópera: la primera frase en modo menor, tiene una expresión de desconsuelo que ríe con el texto del poeta, y eso de que todo el mundo diga *vamos á casa* sin que nadie se mueva, no deja de ser estrambótico.

“El brindis de *Turiddu* tiene notables condiciones, tratándose de

este género de composiciones tan manoseado: comienza de repente, sin un prelude, sin un compás de preparación rítmica, y se desarrolla alegre y vivaz entre dos motivos ligeros; el interés de la armonía, la energía del ritmo y la gallardía de la instrumentación, comunican á este brindis animación y vida extraordinarias y hacen que el público, arrastrado por el garbo de la pieza, pida siempre su repetición.

“Desde la entrada de *Alfio* en escena, inmediatamente después del brindis, hasta la última nota de *Cavalleria Rusticana*, Mascagni ha trazado un cuadro estupendo, una escena de belleza soberana, que se resiste al análisis, que valdría por sí sola lo bastante, si no existieren otras en la partitura, para justificar el fallo del jurado que premió la obra, y el éxito entusiasta con que en Italia la han acogido diferentes públicos. El diálogo entre *Turiddu* y *Alfio*, en el cual la orquesta llora con el primero las desgarradoras exclamaciones *Povera Santa, resta abbandonata*; la indiferencia glacial del carretero, impávido ante el dolor y la ira de su rival; la despedida de *Turiddu* á su madre, llena de exquisita ternura filial, bañada de amor por las bellísimas frases *S'io non tórnessi, voi debete fare da madre á Santa... per me pregate iddio; un baccio, manna, un altro baccio, addio*; la explosión de la orquesta, rugiendo como protesta iracunda; la conmovedora súplica de *Santuzza* á *Turiddu*, *la tua Santuzza piange é t'implora*; el trémolo aterrador de los contrabajos, cortado por el acorde de “sétima de segunda,” que los trombones dejan oír pianísimo, como exclamación de espanto; el grito de *Hanno ammazzato compar Turiddu*, frío, seco, penetrante, anunciando el crimen sin ampulosos adornos, con la horrible concisión de la verdad; el grito de *Santuzza* ahogado por el unísono formidable de todos los instrumentos que atacan con una especie de alegría salvaje la coda instrumental del dúo de *Santuzza* y *Alfio* después de las palabras de éste *vendetta avró*, unísono que parece gritar “*Turiddu* ha muerto, *Alfio* está vengado;” todas esas escenas que se suceden unas á otras sin interrupción, con rapidez vertiginosa, hacen del final de *Cavalleria Rusticana* asombrosa página ante la cual la crítica debe inclinarse y saludar á Mascagni con respeto y admiración.

“Cuando compositores de fama no logran hoy los sufragios del público con óperas inmensas, rodeadas de todos los alicientes, riquísimos trajes, lujoso *atrezzo*, espléndida *mise-en-scene*, grandes masas corales, comparsas, bailarinas; cuando tantas óperas modernas llegan hasta á aburrir soberanamente, á pesar de la ciencia musical que en ellas resplandece y de los monstruosos reclamos con que se anuncia su primera representación ¿no ha de regocijarse la crítica, no ha de echar las campanas á vuelo ante un admirable cuadrito popular, que surge de repente, como por encanto, y cuyo autor conmueve y entusiasma al público con cuatro campesinos?

“Vena melódica espontánea y abundante, sentimiento exquisito de la situación, fogosidad dramática arrebatadora, colorido instrumental en general vivo y lleno de brillantez, un instinto del drama y una intuición del teatro verdaderamente prodigiosos; ¿puede pedirse más á un muchacho de veintisiete años, desconocido, oscuro, sin antecedentes artísticos, que se presenta inopinadamente en el palenque teatral en virtud de circunstancias fortuitas? Porque debe tenerse presente que una casualidad, y nada más que una casualidad, fué lo que reveló á Mascagni como autor y compositor de gran talento.

“Una casualidad, en efecto, puso un día en sus manos un periódico donde vió reproducida la convocatoria á un concurso musical abierto por el periodista y editor Eduardo Sonzogno, que ofrecía tres premios á otras tantas óperas en un acto que un jurado ad-hoc estimase dignas de ellos.

“Mascagni era entonces, Noviembre de 1889, un joven de veintisiete años, casado y con familia á cuyo sustento había de atender con el mísero sueldo de cien francos mensuales que ganaba como director de una sociedad filarmónica establecida en Cerignola, pequeña población de la provincia de Nápoles. Su situación era, como puede juzgarse, poco halagüeña, y podía de un momento á otro, por cualquier fortuito accidente, sumirle á él y á los suyos en una horrible miseria. En tan apurado trance llegó, como dije, por casualidad á sus manos el anuncio del concurso Sonzogno, y el corazón del vehemente artista palpitó de gozo ante la idea de formar parte de los concurrentes y ver una obra suya premiada y representada.

“Pero . . . . ¿y el libreto? ¿dónde estaba el libreto? ¿Pedirlo? ¿á quién? ¿Pagarlo? ¿con qué? Los libretistas de renombre estarían todos ocupados ó no le recibirían: pero en el caso de que le recibiesen ¿dónde tenía dinero para remunerarles el trabajo? No importa. Mascagni quería el libreto y le buscó; lo buscó con afán; fué de Herodes á Pilatos; emprendió una loca peregrinación de mendicante, y después de recibir negativas y sufrir decepciones sin cuento, llamó por fin á la puerta bienhechora que había de abrirle las de la fortuna y la fama. Un livornés, amigo del maestro, hombre de penetración y de ingenio, tuvo piedad de Mascagni y se comprometió á escribirle el suspirado libreto. Targioni Tozzetti, que así se llama, alióse á Menasci, joven también y también livornés, y entre los dos diéronse á buscar un asunto que conviniese al temperamento de Mascagni, á quien Targioni conocía de cerca. *Cavalleria Rusticana*, una colección de escenas populares sicilianas, de G. Verga, escenas admirables que habían alcanzado grande y merecido éxito por la verdad y la pasión que campean en ellas, sedujo desde luego á Targioni y decidió la elección. Pusieronse á trabajar Targioni y Menasci, y extrajeron de la obra de Verga un libreto original, que, como ya dijimos, salía del cami-

no trillado y presentaba en el teatro la realidad de la vida en su expresión más sencilla y elocuente.

“Mascagni compuso la música de su ópera en veintisiete días y la mandó á Roma al iniciador del concurso, y fué una de las *ciento treinta y tres* que fueron remitidas. De ellas el Jurado desechó desde luego *cuarenta y siete* y separó *ochenta y seis* para su estudio y calificación. De éstas, tras largo y meditado estudio, el Jurado eligió definitivamente tres: *Lablba*, de Spinelli; *Rudella*, de Ferroni y *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni.

“De acuerdo con el concurso, las óperas premiadas debían representarse en el importante teatro *Costanzi*, de Roma, por una compañía en la cual figuraban nada menos que Gemma Bellincioni y Roberto Stagno. La temporada comenzó el 8 de Mayo de 1890 con el estreno de la primera de las mencionadas óperas, *Lablba*, que alcanzó tres representaciones. Cuando llegó su turno á *Cavalleria Rusticana* el 17 del mismo Mayo, había media entrada en el teatro. Las tentativas de la juventud artística, interesaban apenas medianamente al público, que no esperaba que el concurso Sonzogno revelase á un maestro original, á un autor de una de esas obras geniales, atractivas y fuertes, que se imponen por sí mismas, y dan la medida de facultades artísticas que conviene alentar con entusiasmo. Por otra parte, el autor era un individuo que casi nadie conocía, un pobretón, un hambriento, que cuando su ópera resultó una de las tres premiadas, encontróse con que no tenía dinero para trasladarse á la capital de Italia á dirigir los primeros ensayos y la primera audición. Afortunadamente la munificencia de Sonzogno vino en su ayuda, y Mascagni pudo llegar á la Ciudad Eterna; pero saliendo un día con el maestro Mugnone, que dirigía la orquesta, de un ensayo de *Cavalleria Rusticana*, ocurrió lo que sigue, y demuestra que al par de los horrores de la expectativa cruel inherente á un primer estreno, Mascagni sufría también los horrores del hambre. Fué el caso que Mugnone se despidió del novel autor diciéndole:—Adiós, caro Mascagni; me voy á comer.—Dichoso usted! Murmuró Mascagni, mirándole tristemente.—Dichoso yo! por qué?—Porque va usted á comer.—Pues qué ¿usted no ha comido?—No señor, ni tengo con qué hacerlo.—Y ¿Sonzogno?—Me envió dinero pare venir de Cerignola á Roma, y no me atrevo á molestarlo más.—Pues véngase usted ahora á comer conmigo, que yo hablaré luego á Sonzogno. Tal era la triste situación de Mascagni en el tiempo en que su obra iba á ser representada. Pero al menos tuvo el consuelo de ser comprendido desde el primer instante. La opinión del Jurado fué unánime en reconocer que *Cavalleria Rusticana* obtendría gran éxito: el más entusiasta de sus miembros, el Marqués D'Arcais, concienzudo é inteligente crítico musical, dijo á Mascagni el día del estreno: Hoy es usted pobre y desconocido; mañana será usted admi-

rado y célebre. El juicio de Stagno al estudiar la ópera fué también muy entusiasta, notando el calor dramático que corre como lava por la partitura. Pero todo ello no quita el que la escasa concurrencia que acudió al Teatro Costanzi de Roma en la noche del 17 de Mayo, estuviese muy ajena de pensar que aquella fecha sería memorable para el arte italiano y figuraría en sus anales como solemne cuanto inesperado acontecimiento.

“El entusiasmo del público estalló antes de que el telón se levantase. Al terminar la *Siciliana* que Mascagni ha introducido en el preludeo y que *Turiddu* canta detrás de la cortina, hubo en la concurrencia un grito de admiración, seguido de estrepitosos aplausos. Stagno tuvo que repetir la pieza y arrastrar á la escena al autor, que, tembloroso y pálido, pobre, mal vestido, podía á duras penas sostenerse ante aquella explosión de aclamaciones y palmadas, que caía sobre él inopinadamente. La ópera fué un triunfo continuo; no hubo pieza que dejara de excitar el entusiasmo que llegaba al delirio en los trozos culminantes de la obra, la mayor parte de los cuales se repetían en medio de frenéticas manifestaciones de aprobación. La Bellincioni arrastraba al público con sus vehementes acentos, con sus apasionadas frases; Stagno, por su parte, más en voz, más en arte que nunca, no iba en zaga á su digna compañera; la orquesta alcanzaba también su parte en aquella ovación general, y tenía que repetir la pieza instrumental intercalada en la ópera por Mascagni. La emoción que embargaba al autor, á sus intérpretes, al público, era inmensa. Mascagni lloraba como un niño y besaba á su mujer y á sus hijos. Mientras, un ambiente patriótico abrasaba el teatro, y fundíanse en él todos los espectadores, dichosos, orgullosos, ebrios de placer por haber asistido á aquella que juzgaban resurrección gloriosa del arte nacional.

“El telégrafo se encargó de anunciar á toda Italia el triunfo alcanzado por la ópera en Roma, y ese triunfo, lejos de disminuir en lo más mínimo en las sucesivas representaciones, aumentaba de día en día, convirtiendo á Mascagni en el hombre á la moda. El ser oscuro, desconocido, de ayer, había subido en pocas horas, de la noche á la mañana, á la meta de la celebridad. Después de la quinta representación de *Cavalleria Rusticana*, estrenóse la tercera ópera, *Rudeliá*, del Maestro Ferroni, del Conservatorio de Milán; el éxito fué negativo y la obra fracasó en aquella única representación. Los romanos no querían oír más que *Cavalleria Rusticana*; suspiraban por la obra de Mascagni. Hubo que dar siete representaciones más, á teatro lleno, completamente lleno, despachándose las localidades con muchos días de antelación. Con aquellas doce representaciones se cerró la temporada, que según la convocatoria fué excepcional y exclusivamente dedicada á ese objeto, el de estrenar las obras premiadas la primavera de 1889. Hay que hacer constar como circunstancia que ava-

lora el éxito obtenido por *Cavalleria Rusticana*, que Mascagni era, por decirlo así, el único Maestro forastero entre los autores premiados, puesto que Spinelli y Ferroni eran romanos, y Mascagni había nacido en Livorno. El éxito de Roma ha sido después confirmado por todos los públicos que han oído *Cavalleria Rusticana*.

“Que la obra tiene defectos, ha dicho después la crítica: ¡donoso descubrimiento! cuando los tienen las óperas grandes, las que son fruto de lenta incubación, pensadas, meditadas por maestros para los cuales no tiene secretos la ciencia musical; no habría de tenerlos una primera producción escrita en veintisiete días, improvisada por un joven falto en absoluto de práctica y de picardía, rodeado de todos los escollos de la oscuridad y de la inexperiencia? Pero ¿qué significan sus lunares al lado de las fulgurantes bellezas que esmaltan la partitura, el preludeo, la introducción, la romanza de *Santuzza*, el dúo siguiente y el asombroso final de la ópera?

“Si el autor de *Cavalleria Rusticana* incurre en defectos, se muestra en cambio elocuente, fogoso, de todo punto admirable cuando le inspiran la ternura, la delicadeza del sentimiento y los arrebatos de la pasión. Tiene fibra, tiene calor, tiene vida propia, y pincel de maestro: es la revelación pasmosa de un temperamento teatral que palpita fuertemente, que se asimila la vida del drama y sabe comunicársela á los demas.

“En suma: juzgada la música de *Cavalleria Rusticana* desde un punto de vista absoluto, es digna de respeto y admiración, por las cualidades intrínsecas del arte de Mascagni: y juzgada desde el punto de vista relativo, teniendo en cuenta las circunstancias en que la obra se ha escrito, circunstancias que constituyen su historia y la de su autor, la ópera de Mascagni es un prodigio de talento, y puede ser batidor de un genio artístico que despierte las dormidas glorias de la música italiana.

“Una palabra para concluir: el hombre que ha escrito la romanza de *Santuzza*, el dúo de *Santuzza* y *Turiddu*, y, sobre todo, el final de *Cavalleria Rusticana*, es, más que una esperanza, una realidad. Aunque no escribiera una nota más en toda su vida.”

Después de estas citas tomadas del brillante artículo del crítico español D. Antonio Peña y Gofí, se hace indispensable dar al lector un descanso, para que no note la manifiesta inferioridad de nuestra narración humilde.