

# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ M. ESPERANZA Y SOLA

EL DÍA 31 DE MAYO DE 1891



MADRID

EST. TIPOGRÁFICO «SUCESORES DE RIVADENEYRA»

IMPRESORES DE LA REAL CASA

Paseo de San Vicente, núm. 20

1891

# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ M. ESPERANZA Y SOLA

EL DÍA 31 DE MAYO DE 1891



MADRID

EST. TIPOGRÁFICO «SUCESORES DE RIVADENEYRA»

IMPRESORES DE LA REAL CASA

Paseo de San Vicente, núm. 20

1891



# DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ M. ESPERANZA Y SOLA



SEÑORES ACADÉMICOS:

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

Tal suma de benevolencia como la que habéis tenido al llamar á compartir vuestras tareas á quien tan ajeno se encuentra de merecimientos propios, tan sólo puedo explicármela, considerando que, más que premio á mis aficiones al divino arte y á los modestos trabajos, fruto de ellas, en la literatura y crítica musical, vuestra elección ha sido como poderoso estímulo para seguir por el camino comenzado; cuando no, y á esto me inclino más, un tributo rendido, aunque en el último de sus discípulos, á la memoria de aquel doctísimo varón, honra de su siglo y ornamento de esta Real Academia, que años há, y hasta que la muerte le arrebató de entre nosotros, era colaborador asiduo de

vuestros trabajos, y en quien se aunaban la fidelidad y el cariño del verdadero amigo, la varonil entereza del hombre de convicciones sólidas y arraigadas, la caridad evangélica del sacerdote y la indulgente bondad del sabio.

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

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

Las dichas de esta vida terrenal nunca son cabales y cumplidas, y tal sucede á la mía, que, con ser tanta en este momento, se ve amargada por la consideración de que para penetrar en este recinto, ha tenido que abrirse un se-

pulcro que guardara los restos de un amigo, dechado de honradez, laboriosidad y estudio, y cuyo nombre vivirá mientras dure la memoria de la música dramática española del presente siglo: el Sr. D. Rafael Hernando y Palomar.

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

Hernando fué, con efecto, quien, con *El Duende y Colegiales y Soldados*, cuyo extraordinario éxito todos recordamos, inició, ya que no restauró, la *Zarzuela* genuinamente española, y quien, en unión de otros maestros, algunos de los cuales, y de los de más valía, se sientan entre vosotros, la dió días de gloria, con no escaso número de obras, cuyo catálogo os reseñaría (incluyendo en él otras de diversos géneros, inspiradas unas en el sentimiento religioso, y dictadas otras por el amor patrio) si no me detuviera la consideración de que ya una gallarda y discreta pluma ha escrito, por encargo vuestro, la biografía de aquel cuya muerte llora el arte. Hernando fué, asimismo, quien, después de haber perfeccionado en Francia, al lado de nuestro célebre compatriota Manuel García, de Galli, de Carlini y de Caraffa, las enseñanzas que había recibido de Albéniz, de Carnicer y de Saldoni, en el antiguo Conservatorio de María Cristina, y después de haber visto aceptada en aquel Teatro de la Ópera Italiana su partitura de la *Rosmilda*, y de oír los elogios que con jus-

ticia se tributaron á diversas obras que escribió, á su regreso á España, propuso una acertada reforma, que comenzó, valiéndose de sus propias fuerzas, en la Escuela donde había sido iniciado en los misterios del divino arte, y fué, más tarde, el auxiliar más perseverante y más decidido de todo lo mucho y bueno que realizó el insigne Eslava en el ya entonces Real Conservatorio de Música y Declamación, para elevarle, como lo hizo, á gran altura en la esfera del arte; él, quien después de haber sido uno de los fundadores de la Sociedad de Santa Cecilia, de París, comunicó á Eslava el pensamiento que acariciaba en su mente, de crear en España una Asociación de Socorros mutuos en favor de los desvalidos del arte, idea que el sabio maestro acogió con todo el entusiasmo que inspira un corazón bueno y generoso, que ambos llevaron á cabo en primer término, y de cuyos benéficos frutos son hoy testimonio elocuente no pocos desgraciados hermanos nuestros en el arte; él, quien en los últimos años de su vida, y cuando la enfermedad que le condujo al sepulcro ya se mostraba implacable con su víctima, no abandonó ni un momento la enseñanza de la juventud, por cuyos progresos, ya os lo he dicho, tenía solícito afán; y él, en fin, quien, hasta que las fuerzas le abandonaron, trabajó con ardor y fe nunca entibiados, aquí y fuera de aquí, en pro de la realización del ensueño de su vida entera: la creación de la Ópera Nacional.

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

Cumplido este sagrado deber; rendido ya el tributo de mi sincero y profundo agradecimiento, fuerza es que, cumpliendo una prescripción reglamentaria, distraiga vuestra atención sobre algún punto de las Bellas Artes á que profesamos ferviente culto; y si mis modestas tareas en la literatura y crítica musicales, os han servido para cohonestar

la benevolencia que conmigo habéis tenido, no me parece fuera de propósito que os recuerde, ya que nuevo poco ó nada pueda deciros, aquel insigne escritor, honra de su siglo y de nuestra patria, el jesuíta ESTEBAN DE ARTEAGA, cuyos notabilísimos trabajos de crítica musical, traducidos en varias lenguas, y por nadie superados, en su tiempo al menos, nos han servido á todos de saludable enseñanza, señalaron al arte lírico-dramático el derrotero seguro para su progreso y perfección, y proclamaron, adelantándose á su siglo, doctrinas que hoy han pasado como nuevas, lanzadas como grito de guerra por la escuela más militante que al presente existe en el campo musical.

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

En la misma común desventura que afligía á sus hermanos en religión, vióse también envuelto el P. Esteban de Arteaga, sin que su juvenil edad fuera parte para salvarle de la tormenta desencadenada contra la Compañía de Je-

sús. Llevando, «como el Satanás de Milton, su frente herida por el rayo» (1), quiso, como aquéllos, al cabo de algunos años de residencia en la hospitalaria Italia, rendir tributo á la madre patria, publicando diferentes escritos, de gran importancia todos, y entre ellos, la *Historia de las revoluciones del Teatro italiano* y las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, libros de altísimo valor, de ciencia suma, y venero abundante que han explotado muchos de los críticos musicales extranjeros de más autoridad y más valer en nuestros tiempos; los menos, indicando el origen de sus apreciaciones, y los más, callando modestamente la fuente en que habían bebido las doctrinas que daban como hijas de su reflexión y estudio.

Bien escasas son, á la verdad, las noticias que de tan insignie escritor se tienen. Sabemos que nació en Madrid, puesto que él mismo lo declara así en la portada de la primera edición de su *Historia de las revoluciones del Teatro italiano*, y en la de las *Investigaciones sobre la belleza ideal*; que vió la luz primera el 26 de Diciembre de 1747, siendo de todo punto inexacto que fuese oriundo de la provincia de Toledo, como afirma el P. Luengo, y menos de la de Teruel, como, con cierta duda, asientan los PP. Diosdado Caballero y Backer (2); y que vistió la humilde sotana de los hijos de San Ignacio de Loyola, el 23 de Septiembre de 1763, estudiando, cuatro años después, Lógica en el Colegio de Oropesa. Pero después de esto, y dispersa la Compañía, nada vuelve á saberse de Arteaga, hasta que se le ve, primero en Ajaccio, confinado con otros jesuítas, después en Bolonia, alojado en casa del cardenal Albergati, y más tarde en Roma. Allí, su indisputable mérito le granjea de tal modo la amistad y protección de D. José Nicolás de Azara, Ministro de España en la Corte Pontificia, que, á pesar de la enemiga manifiesta de éste á la Compañía

---

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

(2) *Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu*, Supplementa.

*Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jésus*.—Liege, 1869.

de Jesús, dió á nuestro escritor hospedaje en su palacio, medios para continuar los trabajos literarios á que sin cesar se dedicaba, consiguiendo, por fin, que el Gobierno español le concediera una nueva pensión, gracia que sólo se otorgó á Eximeno y á algunos pocos jesuitas más; mercedes todas que Arteaga pagó con usura, colaborando en gran parte de las obras que corren con el nombre de su Mecenaz. Por último, y alcanzado por éste que el sabio jesuita pudiera realizar su noble aspiración de volver á la madre patria, ambos emprendieron la ruta á España; pero enfermo Arteaga en el camino, hubo de detenerse en París, y mientras Azara llegaba á Barcelona, rendía aquél el último aliento en la capital de Francia, el 13 de Octubre de 1799.

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

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

---

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

humor, tomó varias carreras de estudios, de médico, de filósofo, de jurista, y creo también de matemático; y sabiendo de todo, se le ha de mirar como colocado en la clase de erudito, con alguna mayor inclinación y aun talento para la poesía latina y vulgar, y para las cosas, adornos y gracias que pertenecen á este arte. Su manera de pensar, con cierto heroísmo y grandeza, aun sobre las cosas más menudas; su tono decisivo y magistral; y su erudición sobre el común de los que se llaman eruditos, con sutileza en el discurrir, y expresión viva y sentenciosa en el explicarse, le daban un lugar muy distinguido entre la gente instruida del país, y eran causa de que se le oyese con estimación y respeto (1). Pero la obra que imprimió el año pasado, le ha colocado en un grado tan alto de gloria y de honor para los eruditos, que se le mira como un hombre extraordinario. He aquí el título de su obra: *Le Rivoluzione del Teatro italiano, dalla sua origine, fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Madrideresi*. Tomo primo. In Bologna, 1783. Es en octavo, y tiene 141 páginas. Promete un segundo tomo, pero después de un año que se publicó el primero, no se ha visto todavía, ni hay indicios de que se vea muy pronto.» Y tal debió ser la fama que adquiriera el libro de Arteaga, que no vacila en añadir el P. Luengo, con el lenguaje sencillo é imparcial que tanto resalta en sus Efemérides, que la obra de aquél, «había sido recibida con un aplauso tan extraordinario, tan increíble y tan inexplicable, que los elogios y las alabanzas que habían dado á su autor, de palabra y por escrito, los eruditos italianos, llegaban en su entusiasmo al fanatismo»; elogios que, asimismo, hizo constar el fiel narrador de los trabajos del sabio jesuita (y testigo tanto más imparcial, cuanto que discrepaba de este en punto tan esencialísimo como el de la ve-

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

rosimilitud del drama musical), á muy luego de publicarse, casi á la vez, en Venecia y Bolonia, donde él escribía, el segundo tomo de las *Revoluciones*, haciendo notar, además, en sus apuntes, cuán extraño era que, á pesar de decirse en él algunas cosas que no eran del gusto de los italianos, ningún erudito se hubiera atrevido á contender con Arteaga, habiéndose tan sólo publicado «algunas critiquillas ridículas y anónimas» (1).

De ellas sólo mereció los honores de la contestación, la que, no sin motivo, atribuyó el mismo Arteaga al maestro de Capilla, Vicente Manfredini, colaborador del *Giornale Enciclopedico*, y á la cual dedicó un largo capítulo al final del tomo III de su edición aumentada de las *Revoluciones del Teatro italiano* (2), que se publicó en Venecia en 1785. No debió quedar el maestro satisfecho del varapalo que aquél le propinara, cuando, tres años después, publicó su *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri Essecutori*,

(1) «En otro lugar hicimos mención de la primera parte de la obra de Esteban Arteaga, de la provincia de Toledo. Este verano ha salido la segunda, casi al mismo tiempo en Venecia y aquí en Bolonia. Como hace tiempo que corre por Italia esta segunda parte, y más la primera, y nadie la ha impugnado, se ve que está escrita esta obra con sólidos fundamentos, aun en lo que dice contra los italianos, y sobre una ciencia, facultad, ó lo que fuere, que ellos miran como propia y característica de Italia. Es, pues, cosa singular, que un joven español haya escrito con tanto acierto sobre el arte del teatro musical. Los italianos le llenan de alabanzas, y dicen (los más sinceros) que ninguno entre ellos ha escrito tan bien. Y es más extraño aún, que diciendo algunas cosas que no son de su gusto, no se haya atrevido ningún erudito italiano á entrar con él en contienda á cara descubierta. Hasta ahora sólo se han publicado algunas critiquillas ridículas y anónimas.... Para España no es la obra de ningún interés, como las que escriben otros españoles. Sin embargo, se dice que ha gustado mucho á Don Nicolás de Azara, Ministro de España en Roma, y que por él conseguirá Arteaga que el Gobierno de España le conceda doble pensión.» *Diario* del P. Luengo. Tom. xx. Diciembre 20, de 1786.

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

di Vincenzo Manfredini, maestro di Capella della Corte Imperiali di tutte le Russie (In Bologna, presso Carlo Trenti, 1788), en que vanamente trató de rebatir las sólidas y razonadas apreciaciones del docto jesuíta.

Más digna aun del calificativo que merecieron al Padre Luengo las pocas críticas publicadas hasta la época en que apuntó su existencia, fué la obrilla que dos años después (1790) apareció en Venecia, con el pomposo título de *Risposta che ritrovo casualmente nella gran città di Napoli il Licenziato Don Santigliano di Gil Blas, y Guzman, y Tormes, y Alfarache, Discendente per linea paterna e materna da tutti quegli insigni personaggi della Spagna, alla critica ragionatissima delle poesie drammatiche del C. de Calzabigi, fatta dal Bacelliere D. Stefano d'Arteaga, suo illustre Compatrioto* (1), lastimoso parto del ingenio del poeta autor de *Alceste* (como lo da á sospechar, en más de una ocasión, su lectura) ó de algún deudo muy cercano suyo, quienes, después de rumiar cinco años el libro de nuestro jesuíta, sólo supieron abortar un lastimoso engendro de insultos y chocarrerías, desnudas de toda gracia, contra aquél, y más, si cabe, aunque con menos desenfado ó más miedo, contra Metastasio, al cual Arteaga proclamara como el príncipe de los líricos de su siglo; sirviendo tales insulseces de marco á una defensa ardorosa, apasionada y sobrado inmodesta, de Calzabigi, y sus obras el *Orfeo, Alceste, Paride y Las Danaides*, en que la petulancia del autor anónimo del libro, llega al punto de afirmar *ex cathedra*, que sólo á tal poeta debió Gluck la inspirada y maravillosa música que para dichos librettos escribió (2).

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

(2) Para muestra de la mesura con que está escrito el libro, bastará lo siguiente: Supone el autor que trató de averiguar dónde vivía el celebérrimo autor de la *Revoluzionzelle*, y que después de haber vagado por Roma, sin que nadie le diera razón de él, dió, por fin, con su casa. Llamó en ella y salió á abrirla *un piccolino che me parlò nella, mia lingua..... Richiessi, dice, a quel Cicchito, se egli era servitorello del Bacelliere Stefano Arteaga.—Rispose essere il Stefano Arteaga medesimo; e sicome HINC INEPTO RES INEPTIOR NULLA EST, e che non conviene badare al continente, ma al contenuto..... mi composi e gli annunziai esser'io un viaggiatore spagnuolo, anelante di far conoscenza con un mio paesano, il quale elevava al terzo Cielo, con tre volumi dottissimi, la gloria nazionale.* Supone luego un diá-

Posible es que Arteaga, recordando que en el Prólogo de su libro había dicho: «Preveo los insultos de la ignorancia, y los clamores que levantará el prejuicio. Pero, ¡oh adorable verdad! Si los hombres me niegan la recompensa de sus estériles sufragios, yo la encontraré dentro de mí mismo, en la satisfacción de haberte servido», guardara un silencio, aconsejado, además, por la caridad evangélica; y por otro lado, tampoco sería de extrañar, que descendiese á rebatir lo poco que de verdadera crítica había en el tal librejo, y á ello aluda el P. Luengo, al decir, algunos años después, en su varias veces citado *Diario* (1): «Creo que ha escrito (Arteaga) algún folletillo en respuesta á algunas impugnaciones de su obra sobre el Teatro; pero todo ello ha metido poco ruido»; en cuyo caso ha de creerse, que en el merecido olvido en que cayó el folleto de *Don Santigliano*, vióse también envuelta la impugnación que del mismo se escribiera.

La sola enunciación del título del libro que tanta y tan merecida fama ha dado á Esteban de Arteaga (2), muestra

---

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

(1) Tomo xxvii, Junio 3 de 1793.

(2) Arteaga publicó primeramente su obra, con el siguiente título: *Le Rivo-*

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

*luzione del Teatro Musicale Italiano, dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Madridense.....*—Bologna, 1873, 2 vol.

Dos años más tarde, la refundió y publicó de nuevo, titulándola: *Le Rivoluzione del Teatro Musicale Italiano, dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Socio dell'Accademia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova. Seconda edizione, accresciuta, variata e corretta dall'Autore.....*—In Venezia, 1785, 3 vol.

De esta obra se hizo una traducción alemana: *Stephan Arteaga, Geschichte der Italiänischem Oper von ihrem erstem Ursprung an etc. Aus dern Italiänischem mit Anmerskungen von Johann Nicolaus Forkel. Leipzig, Schivickert, 1789, 2 vol.*, enriquecida con muchas notas; y un extracto, *Les revolutions du Théâtre italien, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'Italian de Dom Arteaga. A. Londres, imprimé par Nardini, 1802, 1 vol.*; en cuyo prefacio, firmado por el Barón de R. (Rouvron), se dice que el haberse agotado ya en Italia tres ediciones de ella, prueban el mérito de la misma.

Arteaga escribió además:

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

Este libro fué causa de otros dos, uno de Tiraboschi, y otro de Rubbi. El del primero es: *Riflessioni sull' indole della Lingua italiana, in risposta alla nota Pagina 99, etc., aggiunta dal Sig. Ab. Arteaga, alla Dissertazioni del Sig. Dott. Borsa, del Gusto presente in Letteratura Italiana*; el segundo es: *Dialoghi fra il Sig. Stefano Arteaga e Andrea Rubbi, in difesa della Letteratura Italiana, 1786.*

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

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

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

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

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

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

de su innegable mérito, de cierta pesadez, áchaque común á los de la época en que vieron la luz, y que el campo predilecto suyo fué el de la música sagrada, el madrileño Arteaga estudia el teatro, ó mejor dicho, la ópera italiana, desde sus comienzos, y sin entrar, como aquél, en las es-

8. *Lettera dell'abate Stefano Arteaga á Monsignore Antonio Gardoqui, intorno il Filippo*; publicada en el t. XVIII de la *Antologia Romana*.

A. *Pura poematia latina, italica, et hispanica* (Caballero).

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

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

A esta no escasa labor literaria, á la cual debe añadirse la *Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla Contessa Isabella Teotochi, intorno la «Mirra»*, citada con gran encomio por el Sr. Menéndez y Pelayo; y la participación que, según éste, tomó en las ediciones que hizo Azara de los poetas latinos, teniendo, casi exclusivamente, á su cargo, la corrección é ilustración de ellas; así como la traducción de la *Vida de Cicerón*, de Middleton, que lleva el nombre de aquél, hay que agregar también los trabajos de que el mismo Arteaga da cuenta á Forner en la carta que ya he citado, y posee, como he dicho, el Sr. Cánovas del Castillo. Dicen así los párrafos que á ello se refieren: «Yo, sin concebir esperanzas tan altas, había formado, por puro deseo de emplearme en alguna cosa útil, el diseño de varias obras en castellano, que executadas con acierto, hubieran quizás abierto los oxos á mas de quatro. De una de ellas, ya presenté un corto dibuxo en la última sección de mi libro sobre la Belleza; pero según están hoy día las cosas en esa Península, he temido y temo que el publicarla pudiera exponerme á los tiros de los muchos enemigos que aun tenemos. De otr..... (está roto el papel) sublime, pero quizá más útil y más adaptada..... estado de nuestra Nación, propuse, meses hace, el Plan á la Secretaría de Estado, con alguna petición, á mi parecer y al de todos, moderadísima. Sin embargo, no se me ha contextado, ni espero se me contexte. Había también empezado á trabaxar sobre la Uiyxea de Gonzalo Pérez, corrigiéndola en muchos lugares, añadiendo la

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

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

Y antes de pasar más adelante, Arteaga hace lo que podríamos llamar su profesión de fe, diciéndonos, al propio tiempo, cuáles sean las cualidades que, á su juicio, deben

---

explicación de la Geografía antigua, y los pasajes imitados por los Latinos del siglo de Oro, con otras muchas notas, y además la vida del traductor, acompañada de un larguísimo Razonamiento Preliminar, sobre el mérito de la versión castellana, comparada con las versiones en otras Lenguas. Hace dos años que envié á Madrid dos de los tres tomos que debían componer toda la obra, y hace otros tantos que se hallan empantanados, sin que por diligencias hechas haya podido sacarlos de las uñas á quien los tiene.»

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

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

adornar al que aspire á la honrosa misi3n de verdadero crítico, y ser tenido por tal.

No quiere, ante todo, que se le cuente en el número de «aquellos pesados recolectadores, que tienen puesta toda su alma en las reminiscencias; que valoran las razones por el número de citas, y el mérito de los autores por el siglo en que nacieron; que juzgan del arte dramático como el famoso ciego de Cheselden juzgaba de las rosas.....; y que aquello que más convendría gustar y apreciar, como son la delicadeza, el sentimiento, la imaginación y el lenguaje de las pasiones, es para ellos como si no existiera»; hombres, en fin, que cuando visten los ropajes de Aristarco, «reducen su trabajo á amontonar, con fría lógica, una serie de preceptos comunes, sacados de ejemplos y de autoridades de los antiguos, mal entendidos y peor gustados, para medir después sobre ellos, como sobre el lecho de Procasto, las obras de los más célebres ingenios». No, Artega no es de esos; quiere, aunque sólo nos lo diga de modo indirecto, y en diferentes puntos de su libro, ser tenido por uno de aquellos «hombres de gusto, dotados de corazón sensible, de imaginación viva, observadores de la naturaleza y de los hombres....., versados en la lectura de los mejores modelos antiguos y modernos.....», que ahondando en el espíritu de las reglas, saben hasta qué punto deban éstas encadenar al genio, y cuándo éste puede legítimamente romper las ligaduras; que, asimismo, conocen los confines que separan la autoridad de la razón, lo arbitrario de lo intrínseco, perdonan los defectos en gracia de las virtudes, y miden el valor de éstas por el efecto que producen; y que, «poniendo en parangón las diversas bellezas de los autores, de las naciones y de los siglos, se forman en la mente una imagen del Bello ideal, que, aplicada después á las várias producciones del ingenio, les sirve, como el hilo de Ariadna, para adelantar por el siempre obscuro y difícil laberinto del gusto». Dotado de un espíritu ámplio y generoso, pero convencido, al par, de los males que podría acarrear una crítica sobrado tolerante, al paso que reconoce que todos los genios tienen derecho á la pública estimación, sin que á un solo género pueda ni deba darse exclusiva preferencia, y que el crítico debe sen-

tir y expresar su admiración por los grandes literatos y artistas, cree que en cuanto á los autores de menos valía, debe, asimismo, pesar y medirse su mérito, para darles mayor ó menor valor, según se acerquen ó alejen del tipo que tiene en su mente; ni admite que pueda hacerse otra cosa sino echar en la sima del Leteo á los pedantes ridículos, los versificadores estériles, los lánguidos copistas y los autorcillos de un día, recomendados por protectores ignorantes ó por papeles asalariados. Ajeno en absoluto á todo estrecho espíritu de escuela, y más revolucionario, artísticamente hablando, si cabe, que Eximeno, señala la verdad y la libertad, como enseña en las letras y en las artes, á todo aquel que no quiera envilecer el nombre de autor con que pretenda engalanarse; y como consecuencia para la crítica, que ha de avalorar las producciones de su ingenio, declara que, condescender con los prejuicios, es tan nocivo al progreso del gusto, como puede serlo al progreso de la moral el pactar con los vicios; sostiene como principio inconcuso, que en las Bellas Artes, «la abstracta razón debe posponerse al gusto, como éste se pospone al entusiasmo y al verdadero genio»; del mismo modo que «el acomodarse al gusto pervertido de los ignorantes, nunca tornó en ventaja de escritor alguno»; que «la superioridad del hombre de talento se conoce en seguida, al verla elevarse sobre los errores y prejuicios de su arte, sin que el irrevocable fallo de la posteridad haya dado hasta ahora el título de genio, sino á aquellos autores sublimes, los cuales, desaprisionándose del cepo de las opiniones y de los gustos vulgares, han impuesto la ley á su nación y á su siglo, en vez de recibirla de ellos» (1).

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

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

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

pie en las huellas ajenas, como los niños que juegan en el polvo?... ¡Qué cruz, qué cadena para los ingenios, el estar comprimidos en tan estrechos límites, de tal modo que no pueden dilatarse, y mientras atienden á este cuidado solo de no rebasar los límites prescritos, cómo se alejan de las más útiles verdades, y qué ocasión dejan escapar de las manos de hacerse dueños de las disciplinas más fructuosas!

(1) Gluck, en efecto, dice en dicha carta: «*Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una Città così illuminata, ha fatto chiaramente vedere, che la semplicità, la verità, e la naturalezza sono i gran principii del bello in tutte le produzioni dell'arte.* En otro párrafo de la misma carta condena todo ornamento que tienda á destruir el efecto de un pasaje dramático, así como otros abusos, que menciona, y contra todos los cuales, dice, protestaban hacia largo tiempo, el buen sentido y el buen gusto.—ALCESTE. TRAGEDIA MESSA IN MUSICA DEL SIGNORE CAVAGLIERE CRISTOFORO GLUCK.—In Viena, 1769.

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

Bajo estos aspectos, pues, ó sea como hombre de gusto, como historiador y como filósofo, emprende nuestro jesuita la árdua tarea de estudiar el teatro lírico italiano, desde sus orígenes hasta los tiempos en que él escribía, no sin marcar antes el concepto que de la ópera tenía formado, y lo que ésta debiera ser; punto importantísimo, y ante el cual ceden todos los demás, que, siempre con singular maestría y copiosa erudición, forman el resto de su libro.

No hace aún mucho tiempo, que en ocasión análoga á ésta, un doctísimo académico aquí mismo expresaba, que «nadie, ni el propio Gluck, formó tan acabado concepto como el sabio jesuita español, de los prodigiosos efectos de

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

Bien que Arteaga, como acérrimo partidario de la melodía italiana, difiriera esencialmente de Wagner bajo el punto de vista puramente musical, no quitó esto para que desde luego viese cuán necesario era, si el drama lírico había de desarrollarse y elevarse á la altura que su talento y buen sentido le dictaban, que el *libretto* se convirtiese en una obra verdaderamente literaria. Por eso encareció tanto la conveniencia de darle igual importancia que á la parte musical, de manera que la letra no fuese la sierva, sino la compañera de la música; é hizo notar, que el drama lírico debía satisfacer, no sólo al corazón, sino al oído y á la imaginación, y ser, por tanto, un poema al cual contribuyesen de consuno la Poesía, la Música, la Pintura, la Declamación y el Baile pantomímico, es decir, la realización de aquel «arte de alcance ilimitado, que subsane las limitaciones recíprocas de las diversas artes», que es á lo que Wag-

(1) Discurso de recepción en esta Real Academia del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, pronunciado el 29 de Mayo de 1887, é inserto en el tomo LVI de la COLECCIÓN DE ESCRITORES CASTELLANOS, que lleva por título: *Artes y Letras*.—Madrid, 1888.

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

ner, en la dicha carta, llama *arte del porvenir*. Y al hacerlo así, marcó, por ende, el sendero que un siglo después había de recorrer, creyéndose iniciador de él, el autor de *Lohengrin* y de los *Nibelungen*, no sin hacer constar el entendido jesuita, que «un sistema dramático tal como él le concebía, apoyado en la exacta relación de los movimientos del alma con los acentos de la palabra ó del lenguaje, de éste con la poesía, y de todo ello, en conjunto, con la música, reclamaría, reunidos en un solo hombre, los talentos de un filósofo como Locke, de un gramático como De Marsais, de un músico como Pergolese, y de un poeta como Metastasio».

Expuesta su teoría, ó más bien su bello ideal, Arteaga descende al terreno de la práctica. Reconoce que al paso que la poesía tiene por objeto conmover, instruir y pintar, el fin principal de la música es conmover, ya imitando con la melodía vocal los suspiros, los acentos, las exclamaciones y las inflexiones de la conversación, del discurso ó del diálogo; ya recogiendo esas mismas inflexiones, hechas por voces á las que mueve la pasión, y poniéndolas de realce; ya, en fin, buscando con los sonidos armónicos, la medida, el movimiento y la misma melodía, la manera de excitarnos, por medio de cierta é inexplicable ley, al odio, al amor, á la ira, á la alegría ó á la tristeza. Y al paso que niega que la música pueda instruir, no siendo los sonidos más que tales sonidos, capaces de producir sensaciones é imágenes, pero de ningún modo ideas, reconoce que, como fin subalterno, también pueda pintar. En este sentido, admite que con el rumor de los instrumentos y con un ritmo doctamente regulado, quepa reproducir el sonido de aquellos objetos físicos que son capaces de obrar sobre nuestro ánimo, cuando los sentimos en la naturaleza, tales como el ruido del combate ó el fragor del trueno; ó que la melodía despierte en nosotros las sensaciones que produce la imagen de ciertos objetos; sensaciones que por estar privadas de sonido, no se encuentran dentro de la esfera de la música, como cuando el compositor quiere expresar el tranquilo reposo del que duerme, la soledad de la noche ó el majestuoso silencio de la naturaleza, y «transporta, digámoslo así, los ojos á los oídos, y representa, ya la dulce

calma, ya la suspensión y el terror secreto que siente el espectador á la vista de tales objetos».

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

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

En cuanto al lenguaje, en un espectáculo en el cual el interés y los afectos entran por tanto, debe ser lírico, pero con parsimonia, lo que baste para dar al canto gracia y novedad, pero sin quitar á la escena sus derechos á la teatral verosimilitud, y al diverso género de pasiones que allí se presentan y desenvuelven. Y por lo que á la dicha verosimilitud hace, Arteaga no desconoce, aunque no se haga, al parecer, cargo de ello, cuanto en su contra se tenía dicho y escrito, pero asienta desde luego que el canto es el lenguaje de las ilusiones; que el que canta, em-

pieza engañándose á sí propio, concluyendo por engañar á los demás, haciéndoles creer que se ha elevado á mayor altura que ellos, y casi divinizado; y que á enmascarar ese error contribuye la música instrumental, la que, uniéndose á la vocal, hace más grande y duradera la sorpresa, y entreteniendo dulcemente al espectador, le quita el que se dé cuenta de la ilusión en que vive, á la manera que el cinto misterioso de Armida impedía á Rinaldo conocer que se hallaba encantado (1).

(1) La cuestión de la mayor ó menor verosimilitud del drama lírico, preocupó por entonces no poco á los críticos. Aparte de lo dicho por Eximeno, y de las contradicciones en que incurrió otro notable escritor, jesuita también, el abate Lampillas, dedicó un capítulo de su *Ensayo histórico apoloético de la literatura española*, encaminado á probar que no se necesita tener menor indulgencia para salvar lo verosímil en las óperas modernas, que la que se requería para sufrir las más extravagantes inverosimilitudes en las comedias españolas. Signorelli, en su *Historia crítica de los teatros*, para rebatir las razones que aducían los que encontraban inverosímil el canto moderno, introducido en el teatro de la Ópera italiana, había escrito lo siguiente: «Los pedantes y criticastrós ultramontanos, forasteros en las letras griegas, latinas é italianas, y en los justos principios de discurrir, suelen motejar á Italia este género, defectuoso, á su parecer, que envía á los héroes á morir, cantando y haciendo gorjeos.....; éstos no leen sino mientras se peinan, algunos superficiales diccionarios y papeles periódicos ó gacetas literarias, que se copian precipitadamente de un idioma á otro, donde se decide con seguridad magistral, que el canto hace inverosímil las fábulas dramáticas.» Lampillas, al hacerse cargo de esto, hace notar: primero, que la arreglada crítica que hacen muchos doctos contra «la música teatral moderna, corruptora de la dramática», no disminuye el mérito singular de Metastasio, «quien no puede menos de quejarse justamente, al ver que el aplauso debido á sus suavísimos y armoniosos versos y á sus nobles y tiernos afectos, se confunde en los trinos y gorjeos de un músico ó una cantarina»; y segundo, que los más sabios críticos no pretenden que toda música haga enteramente inverosímil la acción teatral, sino que declaman «contra la música del día, que está manchada y mezclada de requiebros, con especialidad en las árias. Música que, hablando con ingenuidad, para cualquier otra cosa puede servir, menos para representarnos acciones heroicas, con la ilusión correspondiente á aquella complacencia que resulta de la representación viva y natural». Y por lo que hace á los pedantes ultramontanos de que habla Signorelli, nuestro abate muestra que en la acusación debió comprender á muchos críticos italianos de nota, como el doctísimo Muratori, el marqués Maffei y el poeta Marteli, entre otros. El primero, con efecto, declama con mucha más vehemencia que pudieran hacerlo todos los criticastrós de la otra parte de los montes contra la música teatral, llegando hasta decir, que «los dramas modernos, considerados como poesía representativa, son un monstruo y un cúmulo de mil inverosimilitudes», y cree

Supuestas las condiciones del libro, aborda luego otra cuestión de no menor importancia, tratándose de la ópera en general, cual es la de qué clase de argumentos sea la más conveniente para que aquélla realice la misión á que está llamada. Recordando la frase de Alembert, «la co-

que de su opinión «serán todos los inteligentes, si juntan á su instrucción la sinceridad». En opinión de Maffei, «en el canto se borran enteramente las costumbres y usos del tiempo y de las pasiones, como también la representación natural de lo verdadero, que son los órganos del deleite teatral, y mayormente después de haber introducido la insufrible prolixidad de las árias»; no creyendo posible, «mientras dure esta clase de música, que un arte no se destruya en favor del otro, quedando el superior miserablemente esclavo del inferior, de tal suerte, que el poeta venga á ocupar el mismo lugar que el violinista en los bailes». Y en cuanto á Marteli, que, al decir del mismo Signorelli, «será siempre admirado de cuantos comprenden las verdaderas excelencias trágicas», no era menos duro al apreciar los melodramas, cuando decía: «Hay fundamento para compadecer á los ingenios que se ocupan en esta especie de dramas; los asuntos más sublimes son maltratados por los insolentes cantores, y por las que, con desdoro del siglo, nos atrevemos á llamar *virtuosas*....; ¡Pluguiera á Dios que estuviesen cerrados todos los teatros para semejantes representaciones!...»

Combate luego el abate Lampillas la razón en que más se apoyaba Signorelli para salvar la verosimilitud de la ópera que en sus tiempos se representaba, reducida á decir, que «el canto es una de las muchas suposiciones admitidas en el teatro como verosímiles, por un tácito convenio entre los representantes y el auditorio», manifestando, por su parte, que en las representaciones teatrales, no se pretende poner delante objetos ciertos, sino representados, ni se pide que todos los asuntos sean verdaderos, sino verosímiles. No hay, á su entender, tácita convención que valga entre los representantes y el auditorio, para hacer que sea perfecta representación del verdadero objeto la que nos da una idea desemejante de lo verdadero; como tampoco que sea verosímil lo que no se parece á la verdad. Puede bastar aquella tácita convención, á que se perdona lo inverosímil en consideración á lo deleitable; y esta es, puntualmente, dice, la tácita convención entre los representantes músicos y el auditorio; el cual busca solamente en la ópera moderna aquel deleite que halaga los sentidos, y no aquel interés que siente el alma en las vivas representaciones naturales.... Con dificultad nos persuadirá Signorelli, añade más adelante, que el deleite, la conmoción y los demás efectos que excitan con su canto los Parinelos, los Cafarielos, las Tesis y las Gabriellis, sean hijos de aquella viva expresión de los sentimientos naturales que acompañan la representación perfecta. Todos aquellos efectos, los produce naturalmente la suave modulación de la voz y la dulce armonía de los instrumentos, sin que apenas tengan parte las palabras, ni los pensamientos del incomparable Metastasio. Buena prueba de ello es, el ver los mismos efectos cuando se canta un ária ingerida á voluntad del músico ó de la cantarina, que no tiene conexión ninguna con la acción representada. Añádase que la mayor parte del auditorio que experimenta los tales

media es el espectáculo del espíritu, la tragedia del alma, y la ópera de los sentidos»; y que Marmontel no veía en esta última sino «lo maravilloso de la Épica, transportado al teatro»; Arteaga combate los argumentos fabulosos, estudiándolos desde que por vez primera aparecen en el estadio musical; muestra, historiándola, su existencia, viendo primero acudir los poetas al arsenal de la antigua mitología, buscando luego los gérmenes de su inspiración en los hados, encantamientos y genios, que nacidos entre las brumas de la Scandinavia, se desparramaron después, bajo diferentes formas, por el mundo, fueron fecundo manantial de las hazañas relatadas en los libros de caballería; y viniendo á más modernos tiempos, señala como la causa principal de la marcada predilección que á tales asuntos tenían los compositores que vivieron en época anterior á aquella en que brilló Metastasio, lo difícil que para ellos era la unión de la música con la poesía, y el medio fácil que encontraban, alejando la acción, de que ésta pareciese más verosímil. «No pudiendo, dice, hacer cantar dignamente á los hombres, los convirtieron en dioses; no encontrando en la tierra un país donde esto fuera probable, trasplantaron la escena al cielo, al infierno ó á los tiempos fabulosos; y no sabiendo cómo interesar al corazón con la pintura de caracteres y de pasiones, trataron de fascinar los oídos y los ojos, y desesperanzados de satisfacer al

efectos, no entiende una palabra del ária, si no está con el librito en la mano, cosa enteramente contraria á la decantada ilusión. Concluyamos, sigue diciendo Lampillas, que no hay razón que baste para salvar lo verosímil en la ópera moderna; y que la tácita convención entre los actores y el auditorio, nada puede contribuir para este fin. Bien puede esforzarse Signorelli á persuadirnos que esta convención subsiste y subsistirá á pesar de todos los posibles razonadores filosóficos del universo; que más presto creeremos que la convención que subsiste y subsistirá, no está entre los actores y el auditorio, sino entre éste y el empresario. Conoce éste que para llenársele de gente el teatro, tiene bastante con proveerse de un buen maquinista, de diestros cantores eunucos, de famosas cantarinas, y hoy día, principalmente, de un inventor de asombrosos bailes, y de una numerosa compañía de halagüeñas bailarinas. Esta es la indispensable convención que arruina, juntamente con lo verosímil, la verdadera dramática. (*Ensayo histórico apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Disertaciones del señor abate don Xavier Lampillas. Traducido del italiano por D.<sup>a</sup> Josefá Amar y Borbón. Disertación 8.<sup>a</sup>, cap. XIII.*)

buen sentido, vieron de ingeniarse para dar entretenimiento á la imaginación.»

Arteaga, que si admitía que la Ópera debe hablar á los sentidos, era porque en ellos veía el más seguro camino para que los encantos de la música penetrasen en lo íntimo del corazón, y le movieran más hondamente, resume su ataque á la mitología antigua y moderna, diciendo que desde el momento en que se comenzó á comprender que lo verdadero, lo grande, lo patético y lo sencillo, eran los únicos senderos para llegar al fin que el drama lírico debía proponerse, empezó á desaparecer todo el aparato de fábulas inventadas para sorprender á la imaginación; dioses y diablos fueron desterrados de la escena; é igual suerte sufrieron los madrigales, las antítesis, las agudezas amorosas y todas las demás hipocresías del afecto, y con ellas, las fugas, los contrapuntos revesados, «y todas las demás inutilidades ó superfluidades de la música».

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

Esto supuesto, Arteaga muestra su marcada preferencia por los argumentos históricos. Reconociendo que uno mismo es el fin de la tragedia que el de la ópera, las cuales sólo discrepan en los medios para llegar á él, pues mientras la primera lo hace mediante el desarrollo circunstanciado de los caracteres y de los afectos, la segunda se vale

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

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

siglos, han ido adquiriendo cierto grado de credibilidad, como los amores de Euridice y Orfeo, y la destrucción de Tebas y de Troya.

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

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

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

Tales efectos, no es posible conseguirlos, en opinión de Arteaga, con sólo la armonía, que viene á ser, con relación á los sonidos, lo que la sintáxis para el discurso. Podrá ella formar un conjunto agradable que halague al oído, pero

nunca ejercerá grande influencia en nuestros afectos, que es el verdadero fin de la música teatral; sin que al decir esto, quiera suponer que desconozca su importancia y cuán poderoso auxiliar es de la melodía, siempre que realce ésta, la revista, si necesario fuere, de mayores galas, y no la ahogue con adornos más ó menos extravagantes y revesados, que la hagan perder su pristina belleza.

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

Y si consideraba la melodía como el medio más poderoso para mover nuestros afectos y excitar nuestras pasiones, y como el fin principal del arte, consecuencia inmediata era que mirase al canto como el medio más adecuado para conseguirlo, poniendo en segundo lugar la música instrumental; y que acerca de ésta, aunque de pasada,

hiciera atinadas reflexiones, que son tan de actualidad, que bien pueden ser tenidas como la quinta esencia de modernísimos libros que han alcanzado gran boga, y metido no poco ruido entre la gente música.

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

Cierto es que Arteaga no alcanzó á ver la grande altura á que elevó aquélla el genio del gran Beethoven, pero aun así, su opinión subsiste, y no es exagerado decir que lo que Hanslick ha hecho en su bello y discutido libro (1), no ha sido otra cosa que la amplificación de la tesis sustentada por nuestro jesuíta. La música instrumental, en la que hicieron alarde de su inmenso genio Haydn, Mozart, y el Titán de la Música, como alguien ha llamado al autor de la *Novena sinfonía*, hizo nacer una secta de comentaristas de sus obras, no muy desemejante á la de los cervantistas de nuestra tierra, que, dando rienda suelta á su imaginación, explicaron, y han seguido explicando, el cómo y el por qué de todas y cada una de las obras que examinaban, el pensamiento íntimo de su autor al escribirlas, y el que debían producir en los que las oyeran. ¿Y qué ha sucedido? Que, como Hanslick dice, sean sueños de alucinados sus disquisiciones para encontrar en el lenguaje imperfecto de la música instrumental, ideas definidas y ya claramente expresadas y evocadas. No de otro modo, á la verdad, cabe calificar el hallazgo de Oulibichieff, al encontrar en un trino y en un *crescendo* de la *overtura* del *Don*

(1) *Le Beau dans la Musique. Essai de reforme de l'esthetique musicale, par Edouard Hanslick, professeur à l'Université de Vienne. Traduit de l'allemand..... par Charles Bannelier. Paris, 1877.*

*Giovanni*, en aquél, el signo demostrativo del desprecio que le merecía y la animosidad sentida por el héroe de la ópera contra el género humano, y en el segundo, el desfile de los padres, hermanos, esposos y prometidos de las víctimas del *Dissoluto punito*; juicios como el de Marx, que al hacer el análisis de la sonata en *mi bemol*, para piano (op. 81), de Beethoven, *Les Adieux, l'Absence et le Retour*, dice que «el título hace desde luego suponer que se trata de un episodio, en tres fases, de la vida de una enamorada pareja, y que la composición lo prueba luego de un modo claro»; y comparaciones como la de Lenz, que ve en el final de la misma obra, nada menos que «a los amantes abrir sus brazos, como los pájaros que van de viaje abren sus alas», resultando á la postre, visto el manuscrito original de Beethoven, que todo ello es pura ilusión y fantasía, y aquel adiós, aquella ausencia y aquella vuelta, se referían pura y sencillamente á la marcha del Archiduque Rodolfo, el 4 de Mayo de 1809, y al retorno de S. A. el 30 de Enero de 1810.

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

No un exagerado amor patrio, sino el culto que demandan la verdad histórica y la justicia, hace que deba consignarse que cuanto la música había adelantado en España y fuera de ella en los dos anteriores siglos, era, ante todo, obra de un compatriota nuestro, el andaluz Bartolomé Ramos de Pareja, llamado de Salamanca, donde se hallaba, por el Papa Nicolás V, á Bolonia, para ocupar la cátedra de Música, que de antes existía en aquella famosa Universidad. Sus libros *De Re Musica*, allí publicados en 1482 (1), habían causado una verdadera revolución con la

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

innovadora doctrina del *Temperamento*, presentada en sus tiempos por Tolomeo y Dídimo (1), en la que se inició una nueva tonalidad, y creó una nueva escala, en contraposición del tradicional exacordo (2). Bien que por el pronto fuera tenazmente combatida por los italianos, en especial por Gaffurio y Burzio (3), contestados con no menos ardor que el que ellos habían mostrado en su impugnación, por el ilustre Spataro, solícito defensor de las teorías de su maestro (4), al fin, como toda verdad, se hizo paso, abriendo nuevos y más anchos horizontes á la inspiración de los maestros, llegando á reconocerse la bondad y gran trascendencia de la reforma, al punto que Tiraboschi no vaciló en llamar á Zarlino, que, en unión de Togliani, la adoptó y desarrolló más tarde, «el primer restaurador de la Música, después de Guido Aretino», con injusto olvido de Ramos de Pareja, que era á quien correspondía semejante calificativo, toda vez que suya era la gloria de la invención (5).

El nuevo lenguaje que merced á ella se formó, trajo en pos de sí grandes innovaciones en la armonía, admitiénd-

(1) *E necessario avvertire, come il Rami, nel pensare ad un Temperamento, pare che avesse in mente quello d' il Didimo.....* STORIA DE LA MUSICA, de Fr. Giambattista Martini. Bologna, 1762, t. I, disert. 2.<sup>a</sup>

(2) «Una tale necessaria avvertenza, si rincontra ovunque negli scritti dei più scienziati, e nominatamente in quelli del celebre spagnuolo Bartolomeo Rami, pubblico professore di teoria musicale in Salamanca, e nella nostra Università, circa lo scadere del secolo quinto decimo, il primo, per quant'io sappia, a pubblicare l'avvisata necessità d'un Temperamento, onde s'introducessero le Terze e le Seste all'opera dei concerti.» Martini, STORIA DE LA MUSICA, ibid.

(3) El P. Martini dice de estos dos impugnadores de Ramos de Pareja, que «sebbene essi ne' loro scritti non ammettessero l'avvisato Temperamento, in fatti, nondimeno, ed in pratica, non puotero non confessare il Comma Sensibile. STORIA DE LA MUSICA, ibid.

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

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

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

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

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

---

(1) Arteaga atribuye á éste la invención de una nota musical, que aumentó y enriqueció la escala. El mismo nos dice que en 1669 se publicó en Roma un compendio en español de la obra de Ureña, el cual tuvo en sus manos, y llevaba

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

En éste, ó sea en Metastasio, ve Arteaga al gran maestro, claro á la vez que profundo, tierno al par que sublime, «ligerero como Anacreonte, insinuante como Racine, conciso y grande como Alceo; en quien se conciertan la armonía de la lira griega, el carácter romano, la urbanidad francesa y la sensibilidad italiana.....; cuya musa es la paloma de Venus, que viene á apagar su sed en la copa de Anacreonte....., y cuya elocuencia es el *lene tormentum* de Horacio, aplicado al corazón». Los argumentos de sus óperas, en alguno de los cuales toca á los umbrales de la tra-

---

el siguiente título: *Arte nueva de la música, inventada por San Gregorio, desconcertada, año 1022, por Guido Aretino, restituida á su primera perfección por fray Pedro de Ureña, y reducida á este breve compendio por J. C. Arteaga* creyó ver en estas iniciales el nombre de monseñor Juan Caramuel.

gedia, no son ya los delirios de la mitología, sino sucesos históricos, en que la verdad y el buen sentido resplandecen; el amor, elemento principalísimo de todo drama, y cuya filosofía, dice Arteaga, nadie, antes del renombrado poeta sintió tanto como éste, no es tampoco en sus poemas, ni el platónico, embellecido en Italia por la gentil musa del Petrarca; ni aquel que nacido en los libros de caballería, y cantado por los poetas sicilianos y provenzales, convirtió á la mujer en objeto de extraña adoración y al amante en un héroe; y menos el comercio de voluntades, ensalzado por el Ariosto y Aretino; sino la irresistible y seductora pasión, nacida tanto ó más que de los atractivos de la belleza, de los encantos de la virtud. Por último, en el estilo de las óperas metastasianas, mira unidas la concisión con la claridad, la rapidez con la flexibilidad, la igualdad con la variedad, lo musical con lo pintoresco; que todo en él es fácil y expedito, y hasta las palabras parecen inventadas adrede para ser colocadas donde el poeta quiere y como quiere, encontrando el músico en todas las escenas y en todas las situaciones del drama, copiosa fuente de expresión, y mina inagotable de trágica sensibilidad, que, inspirando é inflamando su espíritu, le hace crear obras de verdadera importancia, y algunas de ellas de impecederá gloria.

Con tales elementos, cuya bondad sobrepujaba en mucho los defectos de que adolecían las obras de Metastasio (y ciertamente no se ocultaban á los perspicaces ojos de Arteaga, pues que clara é imparcialmente los señala), vínose á unir, para el engrandecimiento del drama lírico, la poderosa ayuda de los grandes maestros antes citados. En sus manos, el arte da un paso de gigante. Relegóse á los músicos mediocres y aferrados al escolasticismo bárbaro, tan duramente maltratado por Eximeno, las fugas, los cánones, y todo aquel enredoso tejido de indigestos contrapuntos; aquella gótica usanza, así llamada por dicho escritor, de acertijos y logogrifos musicales, tan agradable á los ojos de sus partidarios al leerla, como, á veces, cruel á los oídos de los que la escuchaban; falta de todo gusto y de toda melodía, y que, en último resultado, sólo producía alucinación á los eruditos, fatiga á los compositores, y ho-

rrible tedio en los adormecidos oyentes. Túvose en cuenta todo lo que había escrito el famoso Benedetto Marcello, en su célebre *Teatro alla moda*, que tan al desnudo puso los defectos de que en su tiempo adolecía el drama lírico; y la expresión, alma y espíritu del arte, que viene á ser á la música lo que la elocuencia al discurso, fué lo primero á que atendieron aquéllos. Púsose gran cuidado en imitar el acento natural de las pasiones, estudiando la analogía entre el sentido de las palabras y los signos musicales, el ritmo poético con la medida; y el modo más cabal de expresar los diversos afectos que sentían los personajes del drama; y ante el deseo de que el sentimiento dominara, se desechó cuanto pudiera obscurecerle, á despecho de los armonistas rutinarios, mostrando, ante todo, los compositores, el deseo de conservar una unidad melódica, «regla fundamental de la música, como lo es de todas las Bellas Artes», de manera que la atención y el interés del auditorio se concentraran en un solo punto; y armonía, compás, movimiento, modulación, melodía, y hasta los acompañamientos de la orquesta, todos se concertasen recíprocamente, y no hablaran sino un solo lenguaje. Así lo hicieron Scarlatti y Leo, cuyas árias están adornadas con ricos y brillantes acompañamientos; Vinci, cuyo trágico último acto de su *Didone abbandonata*, superó, al decir de Arteaga, á cuanto tienen de fiero y terrible los cuadros de Julio Romano; Pórpora y Rinaldo de Capua, que elevaron el recitado á gran altura, maestros, además, en escoger los instrumentos de la orquesta más adecuados para dar á aquél más relieve y expresión; Jomelli, tenido por el Horacio de los compositores, notable por su fecundidad y por el brío de sus obras; por último, para no multiplicar citas, el gran Pergolese, inimitable por su sencillez, al par que por la grandeza del estilo, por la verdad de expresión en los afectos, no menos que por la corrección y unidad del diseño, que así supo mostrarse grave, majestuoso y sublime en el *Stabat Mater*, vivo, impetuoso y trágico en la *Olimpiada* y en el *Orfeo*, como gracioso, picante y lleno de *vis cómica* en *La Serva Padrona*.

A este adelantamiento y perfección contribuyó, y no poco, el que tuvo la música instrumental, merced á los ya

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

Y natural era que el canto, enseñado por los mismos maestros compositores, y por los que seguían sus doctrinas, respondiese en un todo á la idea que aquéllos tenían del arte. Y así, los cantantes pusieron especial empeño en imitar, cuanto les era dable, el acento natural de las pasiones; en expresar bien, ya el dolor, ya la alegría; en preferir lo natural á lo difícil, y el estilo del corazón al de bravura, usando prudentemente de los adornos que á veces los maestros, y aun ellos mismos, añadían á la melodía, y huyendo de toda prodigalidad nociva á la expresión. Por ello cuidaron también de atemperar la agilidad natural de la voz, no al arbitrio del que la poseía, sino á la índole y naturaleza del canto; de acomodar la prosodia de la lengua con el acento musical, de manera que se oyeran claramente las palabras; de acompañar con gesto apropiado y conveniente los movimientos del canto y el carácter de los personajes; y, en una palabra, de llevar al sumo grado de perfección posible, «el interés, la ilusión y el deleite, grandes fuentes de la mágica teatral».

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

En su opinión, compositores músicos, poetas, cantan-

tes, y hasta el mismo público, todos contribuyeron á desviar el drama lírico de su verdadero cáuce.

Por lo que á los compositores atañe algunas de las observaciones que apunta, son tan de actualidad y tan aplicables á muchos de los pseudo-imitadores de Wagner, y aun más á los que admiran los partos de tales ingenios, que no parecen escritas sino para nuestros días. «Cuando las artes, dice, llegan á cierta altura, con principios fijos, y cuando el tiempo ha hecho distinguir la verdad de los errores, entonces todo el que cultiva una profesión quiere distinguirse de su compañero. Deseoso de ser grande, mas con la alabanza propia que con la de los demás, trata de avanzar en su carrera por senderos no trillados por otro. De aquí el amor á la singularidad, el desprecio por los antiguos métodos, el alejarse de los maestros y el creer que lo hacen mejor que todos ellos, cuando no siguen sus huellas.» Y por si esto no fuera bastante, añade en otro lugar: «Esta enfermedad tiene su origen en dos principios irremediabiles del humano espíritu: la inquietud y la vanidad. Por un efecto de la primera, sucede que no sabiendo poner el hombre límites á sus propias facultades, y deseando siempre más de lo que tiene, le halagan al principio los acordes naturales y sencillos, aquellos que nacen espontáneamente del argumento, y puede hallar fácilmente el compositor. Pero muy presto, no encontrando la novedad y la sorpresa que motivaban su placer, busca otros tonos más picantes, que despierten ó exciten su ya fastidiada sensibilidad; tonos que, por la misma razón, se convierten, pasado algún tiempo, en fríos é insípidos, cayendo en el olvido, y dando lugar á otras modulaciones mas vivas, cuyo efecto inmediato es dañar y corromper el oído, acostumbándole á la caricatura en vez de la sencillez. Por lo que hace á la vanidad, ella es causa de que no pocos tengan complacencia en buscar lo rebuscado y difícil. La manera natural y fácil, por serlo, parece reservada al vulgo. El sentirla no cuesta nada, no es efecto del saber ni del ingenio, sino de una disposición especial, que, si bien es dada á poquísimos por el cielo, todo el mundo cree poseerla. La ambición, por tanto, no se satisface con tales sencillas bellezas; prefiere lo extraordinario y bizarro; lo que supone

algún esfuerzo de la mente para comprenderlo, porque esto hace honor á la penetración y á la doctrina del hombre vano, mostrándole con la una y con la otra, muy superior á las comunes inteligencias.....; llegando al punto de cerrar sus ojos á los atractivos de la naturaleza, temeroso de que el mostrarse sensible á ellos, le haga decaer en la reputación de hombre docto, que en tanto aprecio tiene, é incurrir en la debilidad de tener placeres comunes al vulgo.»

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

Nuestro insigne escritor, que una vez más insiste en que la imitación de la música instrumental es demasiado vaga

y genérica, comparada, sobre todo, con la vocal, más fiel, más circunstanciada y más inmediata, no niega por eso que la orquesta sirva de poderoso complemento á la voz humana, antes al contrario, reconoce que el canto no basta muchas veces para hacer entender bien al auditorio toda la pasión que agita el alma de un personaje del drama; y que hay matices en las pasiones, contrastes entre las ideas, alternativas de los sentimientos, silencios en que nada se dice, porque se querría decir demasiado, y circunstancias en que se anhelaría tener cien lenguas, para revelar con ellas el tumultuoso tropel de sentimientos de que somos víctimas; casos todos en que la orquesta es «una especie de nueva lengua, inventada por el arte para suplir la insuficiencia de aquella que nos fué dada por natura». Pero aun así, llevado de su pasión por el *bel canto*, mira el desarrollo de la música instrumental, que con sobrada razón atribuye á la influencia germánica, como nocivo al drama lírico, citando en apoyo de su opinión, el que Gluck, en su prefacio de *Alceste*, tenía escrito, que la dicha música «debe ser para la poesía, lo que para un dibujo bien ideado la vivacidad del colorido, ó el contraste de luz y sombra para las figuras»; y anatematiza el abuso que creía ver en la demasiada intervención de la orquesta en la ópera, y hasta el número y calidad de los instrumentos que en ella tomaban parte, al observar que el canto se veía, á veces, ahogado por aquéllos, oyéndose árias, acompañadas de tal guisa, que, más que otra cosa, parecía «una pelea entre dos ejércitos enemigos en el campo de batalla».

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

---

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

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

(1) Estos y parecidos defectos fueron también objeto de censura por parte del jesuita Eximeno, en su *Origen y Reglas de la Música*, y más aún en su *Don Lazarillo Vizcardi*. En esta novela, después de contar menudamente uno de los interlocutores de ella, los primores, gracias y travesuras que un cantor hizo en la representación, á que asistió, de la *Dido abbandonata*, de Piccini, en que el dolor de Eneas «el músico se lo llevó con sus vuelos por el aire», lo cual no quitó que el público le aclamase, diciendo que *cantaba como un ángel*, describe así la manera cómo el actor estaba poseído de su papel: «Nuestro músico, al comenzar su ária, se plantó como un poste, á la derecha de su confidente, con quien debía desahogar su pena. Mientras la introducción de la orquesta, gargajeó dos ó tres veces, y con los ojos abiertos de par en par, registró todo el teatro, y puesta la mira en uno de los palcos, hizo un gesto á su confidente, como que le decía, *allí está la tal, ó no está la cual*. Clavó el dedo pulgar de la mano izquierda en la cinta del toncete á la heróica, y no le desclavó hasta concluir el ária; alargaba de cuando en cuando la derecha á su confidente, y nada más. La actitud del cuerpo, era la de un hombre que se dispone á ejecutar cosas difíciles, de modo que en las cadencias se le veía erguir el cuello, levantar los hom-

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

Y por lo que hace al público, al cual, según he indicado, miraba como cómplice de los males de que se dolía, no

---

bros é hinchar las ijadas; los ojos siempre del todo abiertos, y, por lo común, inmóviles; en los pasos fáciles, solía acompañar con ellos la mano derecha hacía su confidente, y en las pausas y *ritornelos*, los paseaba por los palcos vecinos, y alguna vez, saludaba á alguno de ellos, con la sonrisa en la boca. Con esta actitud de cuerpo, de ojos y de manos, cantó toda el *aria*, dándonos á entender claramente que en lo que menos pensaba era en la lastimosa situación del personaje que representaba, y que todo su conato era ejecutar primores difíciles y granjearse aplausos, como lo consiguió.»

De otro actor cuenta el mismo personaje de la novela, que, «después que el bueno de Eneas, por el dolor de deber abandonar á Dido, había vertido un mar de lágrimas, se había agitado y desesperado, al ir á comenzar el *aria*, se plantó en el teatro, más frío que un carámbano, miró á todas partes, se limpió el sudor y tomó tabaco».

*Don Lazarillo Vizcardi. Investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de Capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno.— Madrid, 1872, t. 1, cap. v.*

cabe decir que saliera mejor librado de manos de nuestro escritor, que los ya nombrados; tan sin piedad lo trata, y de tal modo lo desmenuza y tritura, al ver su glacial indiferencia, y cuán fácilmente se dejaba arrastrar por los senderos del mal gusto. La ópera, «aquel soberbio y dispendioso espectáculo (y permítaseme que transcriba sus palabras, como pintura fiel de los usos y costumbres de aquel entonces), era una diversión de gente ociosa, que no sabía en que gastar el tiempo, y compraba, al precio de cuatro ó cinco *paoli*, el aburrimiento de cinco ó seis horas, para disipar las cuales, no bastando el prestigio y la ilusión de los sentidos, acudían á la continua charla, al galanteo, á la murmuración, y hasta el juego, no prestando atención alguna al espectáculo, sino cuando abría la boca un cantor favorito. Entonces se oía á éste en medio de un profundo silencio, y al concluir, prorumpían todos en estrepitosas y fanáticas aclamaciones de *¡bravo! ¡evviva!*, terminado lo cual, se tornaba á la disipación anterior, en la que parecía oirse, como Horacio decía de los teatros de Roma, el viento que muge en el fondo de los bosques del Gárgano, ó el agitado movimiento del mar Toscano».

Estudiados los fundamentos del brillante edificio que podrían las Bellas Artes elevar al placer, no menos que á la gloria de una nación, como nos dice Arteaga, dedica éste un largo capítulo, el penúltimo de su obra, al baile pantomímico, al cual considera como uno de los principales ornatos de aquél, hasta el punto de afirmar, que pasarle en silencio sería tanto como olvidar, entre las reglas de la arquitectura, aquellas que enseñan el modo de embellecer una fachada, ó hacer luminoso y capaz el ingreso de un palacio. Al efecto, examina su origen, su aplicación y oficio en el teatro, su introducción y progresos en Italia, y, por último, los abusos en él introducidos. Dejando al que guste el que saboree á sus anchas las noticias que Arteaga nos da, las observaciones que las acompañan, y hasta las descripciones de algunos famosos bailes, bástame decir que en el tal capítulo se considera la danza (entiéndase bien, la honesta y verdaderamente artística, pues que no era dable admitiera toda otra que no lo fuera) como un arte representativa y sujeta á las mismas leyes que las

demás de imitación, de tal modo, que no vacila en creer que bien pudiera escribirse una Retórica y Poética de los bailarines, más útil, dice, y más conveniente de lo que se cree, á la manera que Aristóteles y Horacio la hicieron para poetas y oradores. Aun dada la unión de las Bellas Artes y el fraternal consocio de la Danza, la Poesía y la Música, reconoce que ya no pueden las tres, como entre los antiguos sucedía, intervenir constantemente y á la par en el drama lírico moderno; pero del propio modo, y dominado por su buen gusto, no admite la novedad que en sus tiempos se usaba, de que el baile fuera un intermedio de la ópera, con detrimento del interés de ésta, toda vez que la acción de ella se suspendía, el drama se mutilaba y la atención del espectador era distraída inoportunamente, siendo tal invención tan lógica y apropiada al caso, como pudiera serlo la del orador que dividiendo su discurso en tres partes, al final de cada una de ellas, se pusiera á danzar, dejando para después la prueba de cuanto había alegado en su anterior peroración. Nuestro escritor considera al baile como auxiliar, y de no escasa valía, del drama lírico, pero sólo cuando las exigencias de éste lo demanden y su cooperación esté justificada. Y por lo que atañe á la manera ó modo de ser, no puede admitir otra que aquella que idearon Picq, Vestris, Salomoni, Viganó, Clérico y otros de no menor fama, y á la cual añadieron los encantos de su música los más afamados maestros, y entre ellos nuestro Vicente Martín, el autor de la *Cosa rara*.

De la dicha danza á la que nuestro autor veía en los teatros italianos de su tiempo, había un mundo de distancia, como nos lo prueba de modo claro. Supuesto que el fin que la mímica debe proponerse, ha de ser el de representar con los gestos una acción, que excite, en el que la mire, interés é ilusión; supuesto, también, que lo que promete, ó debe prometer, el inventor de un baile, es hacer comprender al espectador de modo claro la acción que pone delante de sus ojos, regularla con las leyes que el buen sentido prescribe, y dar mayor energía al espectáculo dramático; y supuesto, por último, que lo que el ejecutante de un baile debe tratar de hacer es no separarse del dibujo, digámoslo así, diseñado por el inventor, olvidarse que es

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

Arteaga anunció en sus *Revoluciones del Teatro italiano*, que se preparaba á escribir unas *Memorias para servir á la Historia de la música española*, ó sea *Ensayo*

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

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

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

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

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

é instrumento», que de ambos modos la define Arteaga, es, como de su título se desprende, el objeto del libro.

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

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

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

Para nuestro autor, la naturaleza es «el conjunto de seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritu, ya Creador, ya criaturas....., con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible»; condición, ésta, lógica en quien, profesando como filósofo la doctrina sensualista, tal como él, Eximeno y otros la entendían entonces, dentro siempre de sus creencias católicas, no admitía idea cuyo origen no estuviese en los sentidos. Pero si veía el fin del arte en la imitación de la dicha naturaleza, nada pugnaba más á su criterio y buen sentido artístico, que el divorcio entre el naturalismo y el idealismo, los cuales, por el contrario, debieran, á su juicio, vivir en íntimo consorcio, causa eficiente, al par que la más poderosa, de la perfección de las obras de arte. Así nos lo declara en un hermoso párrafo, que no resisto á la tentación de copiar textualmente, y, puede decirse, constituye su profesión de fe en tan importante y debatido asunto: «Un todo bello, dice, debe componerse de partes integrantes, que concurren cada una de por sí á acrecentar la Belleza. Por tanto, además del arquetipo de perfección que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de perfección á que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artifice, pueden concebirse dos géneros de belleza ideal: uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con relación al todo, otro de la habilidad con que dispuso las partes, relativamente á sí mismas; ó por explicarme con más brevedad, hay belleza ideal de pensamiento, y belleza ideal de ejecución. No es posible que se dé obra alguna de arte, donde no aparezca más ó menos uno de los dos menciona-

dos géneros. Es, por tanto, una preocupación, nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en naturalistas é idealistas. Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental; como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal á sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución; como todo idealista debe necesariamente ser naturalista en la materia primitiva de su imitación. Y si tiene algún fundamento esta vulgar distinción, no puede ser otro que el más ó el menos, esto es, la mayor ó menor porción de Belleza ideal que cada uno introduce en sus producciones, y el diverso género de Belleza con que las exorna. Llámanse idealistas por excelencia, los que lo son en las partes principales, como la invención, la composición y el dibujo y naturalistas, los que no añaden cosa alguna á la naturaleza en este género, aunque la añadan mucho en las partes subalternas..... Pero esta vulgar acepción de las palabras no puede influir en la explicación filosófica de las cosas, por lo que es preciso confesar, que no hay, como apuntamos arriba, ni puede haber producción alguna del arte, donde no se halle lo uno y lo otro,

«.....alterius sic

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

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

(1) Horat. Poet. 410.

(2) Otro sabio jesuita de nuestros dias ha corroborado esta doctrina, diciendo: «El arte verdadero es el consorcio indisoluble, es la unión armónica del ideal y de la naturaleza; es la naturaleza bañada por los reflejos del ideal, y el ideal reflejándose en la naturaleza; y la misión del genio artístico, es encontrar la proporción en que deben unirse esas dos cosas, para que brille el esplendor del orden, es decir, la Belleza misma. El arte expresa la realidad, pero

Dados estos principios generales, base y fundamento del estudio que Arteaga hace de la Belleza ideal, forzoso es que omita cuanto dice ya más concretamente de la naturaleza; de la naturaleza bella, en cuanto sirve á las artes de objeto de imitación; y de los diversos grados de ésta; así como los capítulos que dedica al ideal de las cosas morales, en cuanto son objeto de las artes de imitación; á las causas de la tendencia del hombre hácia la clase de belleza que analiza; á las ventajas de la imitación ideal sobre la servil, y al estudio del dicho ideal en la poesía, en la pintura y en la escultura, para fijarme en el que del mismo hace en la música y en la pantomima.

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

---

es la realidad transfigurada por el ideal; expresa el ideal, pero es el ideal realizado en un tipo de la naturaleza.» *El Progreso por medio del Cristianismo. Conferencias en Nuestra Señora de Paris*, por el R. P. Félix, de la Compañía de Jesús, traducidas por D. J. M. Antequera. Año duodécimo, 1867.—Madrid, 1870.

colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos que no existen en la naturaleza.

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

No pasa, en opinión de nuestro escritor, lo propio al ritmo. Parte principalísima del arte encantador objeto de sus aficiones y estudios, cree que en él influye mucho el ideal; y después de definirle, «la duración relativa de los sonidos que entran en una composición cantable», y de

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

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

(1) Gluck, en su dedicatoria del *PARIDE E ELENA* al Duque de Braganza, dice, á propósito de esto mismo: «*Più che si cerca la verità, e la perfezione, piú la precisione e l'esattezza sou necessarie. Sono insensibile le differenze che distinguono Raffaello dal gregge de' pittori e dozzinali, e qualche alterazione de contorno, che non guasta la somiglianza d'un viso caricato, disfigura interamente un ritratto di bella donna. Non ci vol nulla, perche la mia Ar.ª nell'ORFEO: CHE FARÓ SENZA EU-*

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

A este propósito, y una vez estudiada la belleza ideal en la música y en los elementos que la componen, parece como que Arteaga no hubiera cumplido con lo que su conciencia artística le exigía, si una vez más, y para terminar el capítulo consagrado al divino arte, no rompiera lanzas de nuevo en pro de sus autores favoritos, con tanto más motivo, cuanto que por entonces andaba ya récia y empeñada la lucha entre *gluckistas* y *piccinistas*, lucha en que, á despecho de Arteaga y de cuantos ardientes mantenedores tuvo la música italiana, no salió ésta bien librada, sin que tuviera más tarde siquiera el consuelo de que la posteridad la coronase con los tardíos laureles de la victoria, que á veces suele otorgar (1); hecho lo cual,

---

RIDICE, *mutando solamente qualche cosa nella maniera dell'espressione, diventi un saltarello da Burattini. Una nota più o meno tenuta, un rinforzo trascurato di tempo, o di voce, un appoggiatura fuor di luogo, un trillo, un passaggio, una volata, può rovinare tutta una scena in un Opera simile, etc.*—PARIDE E ELENA, *Dramma per musica*....—Viena, 1770.

(1) A ello consagra este párrafo, más notable por su clara y bella forma, que por su fondo y las afirmaciones que en él se hacen: «La gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que la dan los

consagra un capítulo á la danza, á la que considera aplicable no poco de lo dicho respecto del ideal en la poesía, pintura y música; y consecuente con lo que de antes tenía escrito, reconoce que lo que es individual y característico en ella, depende de su manera de imitar la naturaleza con las actitudes y movimientos del cuerpo, ciencia que no habiéndose fijado con la exactitud que requería, para establecer un sistema, especialmente en la pantomima, oponía grande obstáculo á los escritores que quisieran hablar acertadamente de la materia; no pudiendo explicarse con claridad en qué consista su ideal, hasta determinar con precisión cómo sea en ella la imitación de la naturaleza. Por eso se limita (no sin indicar sus propósitos de escribir un tratado de pantomima) (1) á advertir cuál sea á sus ojos el ideal del baile de estrado ó sala, y á decir que el pantomímico consiste en el invento de asuntos nuevos, susceptibles de mucha expresión, y capaces de recibir

---

inteligentes sobre la música de las demás naciones. En vano los alemanes se jactan de haber perfeccionado la armonía y la música instrumental; y en vano los franceses han intentado con multitud de papelotes, escritos sobre el asunto, disminuir el alto crédito de que gozan, así la composición como el canto italiano. El *superbissimum aurium iudicium*, como le llama nuestro español Quintiliano, ha destruido las rivalidades, y reunido toda la Europa docta en favor de las modulaciones admirables de Pergolese, de Perez, de Terradellas, de Durante, de Buranelo, de Cicio, de Maio, de Paesielo, de Sarti, de Anfosi y de otros muchos. Y si todavía se admiran en Francia, sin estudiarse, las sinfonías y los recitativos de Lulli; si el espíritu de partido, apoyado en la doctrina y verdadero mérito del caballero Gluck, levanta hasta las estrellas su estilo enérgico y vigoroso, su instrumentación llena de armonía, su expresión fuerte y varonil y su exactitud en acomodarse al sentido de las palabras, sin embargo, la parte más sabia de la nación y la más imparcial, se ha declarado en favor de la melodía, animada por la sensibilidad del estilo dulce, afectuoso, claro, hermoso con todas las gracias del arte, y del dibujo elegante y limpio que tanto deleitan en las composiciones de Piccini, de Traetta y de Sacchini. Bien así como los ojos del frigio Páris, después de haber vagado por los desnudos cuerpos de Minerva y de Juno, se fijaron, por último, en el de la hermosísima Venus, á quien la mano dócil al impulso de la vista, presentó la manzana de la Belleza.»—Arteaga, *La belleza ideal*, etc.

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

imágenes acomodadas; en adornarlos con episodios oportunos, semejantes á los de la poesía; en introducir con arte los personajes, y representarlos en la manera más conducente, noble y conforme al argumento; y, en una palabra, en aplicar á la imitación coreográfica cuanto dicho tenía respecto de la imitación música y poética.

Feliz remate del capítulo es el párrafo siguiente: «Además de esta Belleza ideal y específica, propia de cada una de las partes que componen la música, hay otra que es propia del conjunto de todas ellas, cuya aplicación se deduce fácilmente de unos mismos principios. La belleza mayor en este género, sería la unión perfecta de la poesía, de la música, de la danza y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los italianos llaman *Ópera*, último esfuerzo del ingenio humano, si una multitud de causas no contribuyera á estorbar los progresos del drama músico, y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión.» Estas frases, resumen de sus aspiraciones artísticas, consignadas en la *Historia de las revoluciones del Teatro italiano*, ¿qué otra cosa no son que lo que al cabo de un siglo, como he hecho ya observar, apoyado en autorizadísimos pareceres, ha venido á hacer Wagner, bien que profesando principios musicales del todo antitéticos á los que proclamaba nuestro sabio jesuita? ¿Con cuánta razón no podríamos decir á los que ensalzan la novedad de las reformas de aquel gran músico, lo que lord Byron, elogiando á Walter Scott: «¿Cuán difícil es decir algo que sea nuevo! ¿Quién fué aquel voluptuoso personaje de la antigüedad, que ofreció una recompensa al que inventase un nuevo placer? ¿Quizás la naturaleza y el arte reunidos son impotentes para producir una idea nueva!»

No fué, á la verdad, Arteaga el único español que escribió en sus tiempos de crítica musical. Antes de él, y aparte de otros de menor valía, el sabio benedictino Feijóo y el jesuita Eximeno, habían publicado obras de importancia suma, en que hicieron alarde de copiosa erudición, y de recto y buen sentido artístico; obras que en no largo espacio de tiempo produjeron el efecto por ellos

deseado. Los Discursos *El no sé qué* y *La música de los templos*, publicados en el famoso *Teatro Crítico*, contribuyeron no poco á desterrar la música profana y teatral de la Casa del Señor; y el *Origen y reglas de la música* y el *Don Lazarillo Vizcardi*, del jesuita valenciano, dieron en tierra con el barroquismo en música, de que alardeaban nuestros maestros, aleccionados por los indigestos libros del bergamasco Pedro Cerone y de aquel fraile, «organista de nacimiento y ciego de profesión», Fr. Pablo Nasarre, mirados como los evangelistas del arte.

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

Feijóo y Eximeno, reconociendo, es verdad, cuanto de bueno había ya en sus tiempos en Italia, Alemania y en la misma Francia, y no oponiendo dique á la benéfica influencia que en nuestra música podía ejercer, después de proclamar la independencia del genio, y de combatir con éxito los vicios que á aquella dominaban, trataron, ante todo, de encauzarla por el camino de la *expresión* y de la *verdad*, señalado por nuestros antiguos tratadistas, y seguido por los grandes maestros de los siglos XVI y XVII. Las consecuencias de sus doctrinas viéronse pronto; y si entonces, como después, la crítica hubo de lamentar que la música religiosa española no fuera siempre cual Feijóo y Eximeno deseaban, cúlpese á que, como ha dicho un elocuente orador, el mal gusto es tan constante como la

humana imperfección que le origina; no á la labor de aquéllos, cuyas doctrinas se vieron reflejadas en las obras genuinamente españolas de un Nebra, de un Ripa y de un Aranaz; doctrinas que hicieron tomar seguro derrotero al arte, para alcanzar la gloria que en nuestros días le dieran Doyagüe, Eslava y Ledesma.

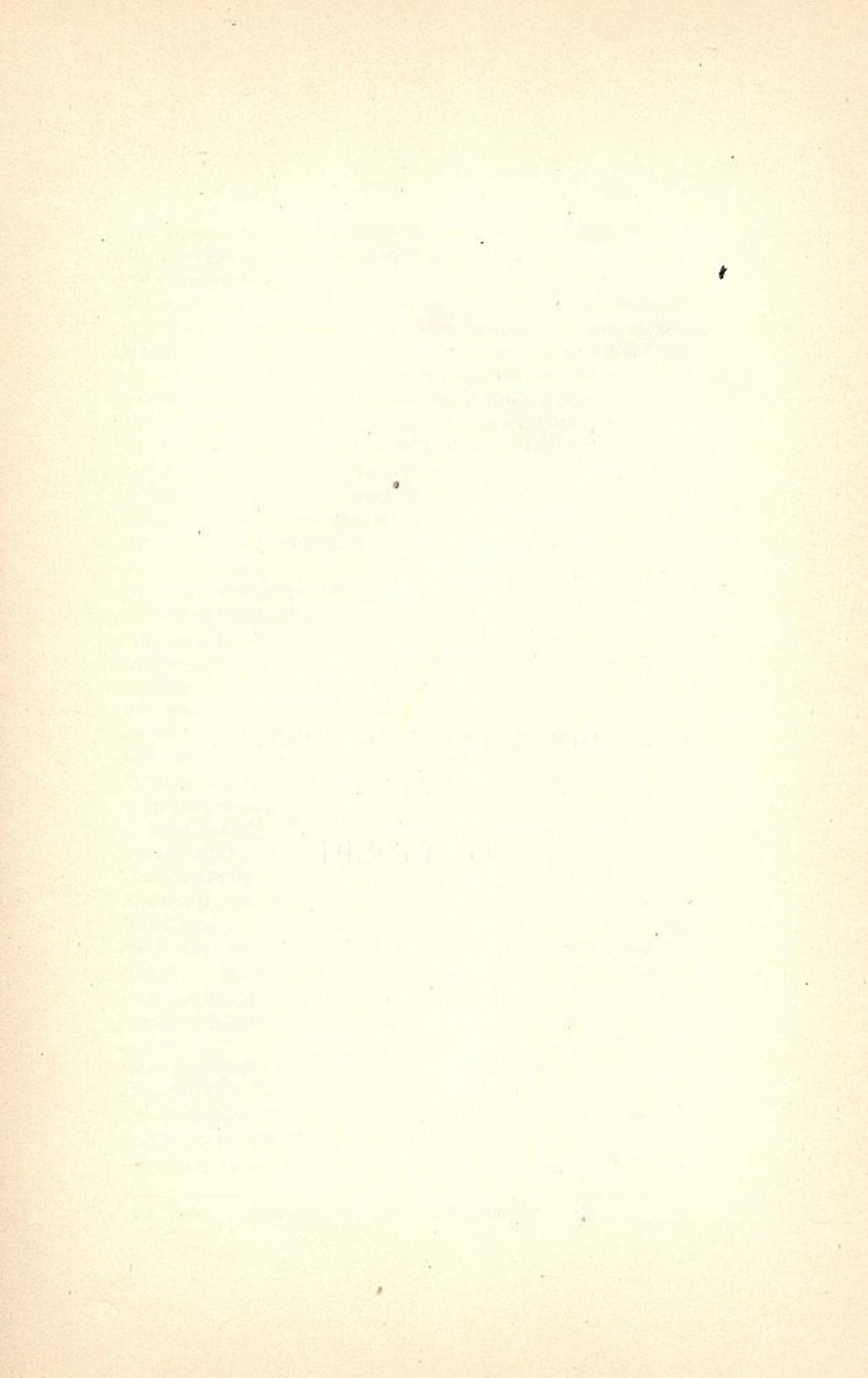
La influencia de tales escritos se circunscribió á determinados campos; la que ejercieron los de Arteaga, no sólo se hizo sentir en su tiempo en el mundo musical, sino que ha trascendido, con más fuerza, si cabe, á nuestros días. Él sostuvo, como nadie, el imperio de la melodía pura, clara y expresiva,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

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

DISCURSO

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JESÚS DE MONASTERIO.



### SEÑORES:

Aún eramos casi niños, cuando el nuevo académico y el que en este momento tiene la honra de dirigiros la palabra, acudíamos, con otros jóvenes, á la modesta vivienda del inolvidable maestro Eslava, á recibir de sus autorizados labios docta enseñanza en la difícil y escabrosa ciencia de la Armonía musical. De tan larga fecha data la íntima amistad que á entrambos nos liga, la cual, el tiempo y los azares de la vida, lejos de entibiar, han robustecido más y más, haciéndola fraternal y verdaderamente entrañable. Por eso debió pareceros natural que fuera yo el primero en suscribir su propuesta para ocupar el sitio que había dejado vacante la sentida muerte de nuestro laborioso y muy querido compañero D. Rafael Hernando; y no debió extrañaros que al presentar yo mismo el discurso del Sr. Esperanza, me apresurase á solicitar la honra de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, al que por voto unánime habíamos llamado á su seno. Y sin embargo, ¡cuánto hube de batallar conmigo mismo antes de decirme á pediros que me otorgaseis tan señalada distinción! Arredrábame la idea de escribir, no ya un discurso de algún valor literario (pues mi amor propio no me ciega hasta ese punto), pero ni aun siquiera unas pocas páginas que sirvieran como de presentación oficial del nuevo académico ante este santuario de las Bellas Artes.

Pensaréis que una exagerada modestia me hace hablar

en tales términos, y hasta os sentiréis acaso inclinados á aplicarme aquella tan hermosa cuanto verídica frase: «la falsa modestia es el orgullo más refinado»; pero puedo aseguraros que, al menos en la ocasión presente, no creo merecerla. A cuantos me han tratado con alguna intimidad es bien notorio que la aversión á escribir que siempre he tenido (y va en desconsolador aumento) es hija principalmente de la increíble dificultad que experimento para fijar mis ideas, llegando al extremo de que hasta la redacción de una sencilla carta familiar me cueste, con harta frecuencia, grandes esfuerzos intelectuales, que no acierto á comprender, pero que fatigan mi cerebro ocasionándome verdaderos sufrimientos.

Con tales antecedentes, natural es que rebuya lo que siempre es para mí penosa carga, y si espontáneamente me ofreci á echarla sobre mis hombros en ocasión tan solemne como ésta, comprenderéis que algún poderoso móvil debía impulsarme á ello; así era en efecto. Con motivo de un suceso para mí dolorosísimo, dióme el Sr. Esperanza una prueba de acendrado cariño, de aquellas que el hombre de corazón jamás olvida, y sólo pueden pagarse con moneda harto menos codiciada que el oro, aunque de más subido valor.... la gratitud. Desde entonces ansiaba la oportunidad de hacer patente tan noble sentimiento, y al fin me la deparó mi buena fortuna. La señalada distinción con que nuestra Academia honrara al nuevo electo, debía realizar una de sus más anheladas aspiraciones; justo era que me asociase con toda mi alma á su regocijo; y ¿qué medio más adecuado podía emplear para ello, que brindarme á ser su padrino en este memorable día? Ciertamente que la dulzura de esta tutela llevaba consigo la amargura de escribir un discurso, pero por lo mismo que esto era para mí no pequeño sacrificio, me decidí á imponérmele, considerando que, si las cosas se estiman no tanto por lo que valen cuanto por lo que cuestan, nadie sabrá apreciar mejor que mi cariñoso amigo, las angustias que me ha hecho pasar el sabroso placer de apadrinarle.

Innumerables veces, en mi ya larga carrera artística, he arrostrado el inapelable fallo del público, presentándome ante él con el violín ó la batuta, ó con mis modestas com-

posiciones; pero exhibirme como autor de un trabajo literario, siquiera sea tan pobrecito como éste, y por añadidura verme obligado á leerle en presencia de tan distinguido auditorio, son aprietos en que por primera vez me encuentro, y que, á poderlo remediar, espero sea la última. Ya que en tal trance me veo, quiero aprovechar la oportunidad para hacer algunas consideraciones encaminadas á proponer una reforma en nuestros Estatutos, reforma que, de aceptarse, habría de ser, en mi sentir, altamente beneficiosa para esta ilustre Corporación. Exponerlas con sencillez y reseñar ligeramente los méritos y trabajos de literatura musical de nuestro nuevo compañero, será el objeto del presente escrito. Con esto habré de contentarme, aun á riesgo de descontentaros, ya que la propia aplicación de aquel profundo axioma *nosce te ipsum*, me hace reconocer por fortuna, y á la vez por desgracia, que no puedo aspirar á remontar mi vuelo á más elevadas regiones.

El art. 41 de nuestros Estatutos dice textualmente: «En las juntas para dar posesión á un académico de número, leerá el electo un discurso sobre cualquier punto que tenga relación con las Bellas Artes, contestándole por escrito, á nombre de la Academia, el Director ó el académico que al efecto hubiere aquél designado.» Pareciéndome que semejante prescripción no es en todos los casos absolutamente justa ni conveniente, permitidme que someta á vuestro ilustrado criterio las razones en que me fundo para combatirla.

No se me oculta que la innovación que pretendo entraña gran importancia y trascendencia, pero consultada ya detenidamente con uno de los más respetados y beneméritos individuos de esta ilustre Corporación, he tenido el gusto de que, no sólo la estimara muy razonable y conveniente, sino que, además, me ofreciera su valiosísimo apoyo para llevarla á cabo, sin cuyas circunstancias, contando sólo con mi poquísima autoridad, quizá no me hubiese atrevido á acometer tamaña empresa.

Natural es que, quien ha dedicado su vida á las Bellas Letras, muestre, cuando va á recibir el más alto galardón á que pudiera aspirar en su carrera literaria, el saber que le adorna y la manera de hablar ó de escribir que le dis-

tinga; nada más puesto en razón también, que, aquél á quien sus aficiones han llevado á escudriñar los hechos que la Historia registra en sus anales, examinando con fría y severa imparcialidad su importancia y sus consecuencias para el engrandecimiento ó la decadencia de la patria, haga ostensible prueba de sus especiales conocimientos é investigaciones en la materia; que otro tanto se pida á los que se han consagrado á las ciencias físicas y naturales, cuyos descubrimientos y aplicaciones tan poderosamente influyen en la industria y en la prosperidad material de las naciones; así como á los que se han dedicado á las ciencias morales y políticas, ya en la elevada esfera de las teorías, ya aplicando éstas á la gobernación del Estado. Por último, no es menos justo que los que han sacrificado su existencia en bien de la humanidad, investigando los arcanos de la difícil y siempre obscura ciencia de Hipócrates y Galeno, hagan gala de los conocimientos que posean, en escritos destinados á discutir teorías, sentar principios ó explicar algunos de los padecimientos físicos que afligen á los míseros mortales en este valle de dolores, señalando al propio tiempo los medios en su concepto más eficaces para curarlos, ó atenuar al menos sus funestas consecuencias.

En realidad, ¿qué manifestación más propia y adecuada podrían hacer los llamados por sus merecimientos á una corporación literaria ó científica, que presentar un trabajo también literario ó científico al tomar asiento en ella? Esto, digámoslo así, entra de lleno en sus aficiones y hasta en su profesión. Pues, siguiendo la misma lógica, ¿qué cosa también más puesta en razón, que los que practican cualquiera de las cuatro Bellas Artes que forman el instituto de esta Academia, presenten á su vez, en análogo momento, una obra del respectivo arte á que han consagrado sus tareas y vigiliias? Además, en todas las otras corporaciones, nuestras hermanas, á las que acabo de aludir, sólo hay una clase de académicos, mientras que en ésta hay dos: una de *profesores* y otra de *no profesores*, según lo prescriben los Estatutos en su art. 8.º Semejante división, hasta parece venir en apoyo de la tesis que pretendo sostener. Bueno que á los *no profesores* se les imponga la obligación de escribir

un discurso, pues han sido llamados á esta Corporación por sus trabajos literarios, pero no á los *profesores*, á quienes se otorga tan alta recompensa exclusivamente por sus obras de arte. Entre aquéllos los hay, sin duda, que, además de haberse dedicado á estudios teóricos sobre Bellas Artes, se hallan adornados de conocimientos prácticos en alguna de ellas, y, sin embargo, no sería justo exigirles una obra artística, como tampoco lo sería exigir un trabajo literario á los artistas de profesión, aunque también cultiven la literatura. No me parece que abundan tanto los Miguel Angel, Pablo de Céspedes y Ricardo Wagner, cuyos escritos, al par que sus artísticas concepciones, inmortalizaron sus nombres, para que vaya á pedirse á los menos ricamente dotados por la Providencia, otra cosa que aquello que ha sido la labor constante de su vida. Lo natural es que, quien con el pincel ó el cincel sabe transmitir al lienzo ó á la piedra todo el raudal de poesía que en su alma se encierra; quien traslada al papel el bello edificio que concibió en su mente, ó al pentágrama todo el fuego de su inspiración y la ciencia que por largos años ha atesorado, no esté como escritor á la misma altura, y que, amarrado *al duro banco de la galera turquesca* de nuestro Reglamento, no responda tal vez en un discurso á lo que de su fama, justamente adquirida en su verdadero campo de acción, pudiera esperarse.

Y cuenta, Señores, que al decir esto, nada más ajeno á mi ánimo que hacer ni la más remota alusión á pasados ni presentes. Lejos de ello, me complazco en reconocer que dentro de esta Corporación ha habido, y actualmente hay, no pocos individuos que, además de conquistar merecidos lauros en el arte que profesan, han dado gallardas muestras de su pericia en el también difícil arte en que nuestro Cervantes fué sin igual maestro. Juzgo el asunto en tesis general, y calculando por lo que á mí ha acontecido, lo que á otros, aunque no en tan alto grado, haya podido ó pueda suceder.

Los artistas somos generalmente más prácticos que teóricos, al revés que los literatos y oradores, que suelen tener más de teóricos que de prácticos. Siendo tan cierto en ambos extremos el conocido aforismo *ars longa vita bre-*

*viz*, natural es que el ejercicio del arte que profesamos absorba principalmente el tiempo de nuestra ya breve existencia, faltándonos para dedicarnos á estudios literarios.

En Francia, en Bélgica, y sobre todo, en Alemania, se respira una atmósfera que mantiene siempre vivo el entusiasmo de los artistas, los cuales tienen entre sí frecuente trato, y al comunicarse recíprocamente sus impresiones, adquieren cierto hábito de hablar y de discurrir, contribuyendo todo á su mayor ilustración. En España carecemos de aquella atmósfera, somos refractarios á todo espíritu de asociación, lo cual nos hace sobradamente independientes unos de otros, y encerrándonos como galápagos en su concha, producimos nuestras obras á costa de esfuerzos puramente individuales, descuidando los colectivos, que habrían de sernos tan provechosos. Por otra parte, los pintores, escultores y músicos suelen también cultivar muy poco los estudios literarios por no considerarlos indispensables para la ejecución y manifestación de sus obras. Los arquitectos, no pueden ya prescindir de ellos tan en absoluto, por verse obligados á acompañar los planos de las suyas con memorias explicativas; y, sin embargo, aun para éstos suelen ser penosos los trabajos literarios. Pero ¿qué extraño que tal acontezca á los artistas? Hasta ilustres literatos á quienes he preguntado por qué demoraban tanto el ingreso en sus respectivas Academias, me han contestado lisa y llanamente: «por no escribir el discurso.»

Desde la fundación de la Academia bajo el reinado de Felipe V, ni una palabra se dice respecto á discursos académicos en ninguno de sus antiguos Estatutos, hasta los promulgados en 1.º de Abril de 1846. En éstos se impone ya á todos los académicos electos la obligación (reiterada en los Estatutos de 1864 y en los de 1873, que actualmente nos rigen) de leer un discurso en el solemne acto de su recepción.

El primero que cumplió con este precepto reglamentario fué el distinguido pintor D. Fernando Ferrant, quien, en Junta pública celebrada el 27 de Febrero de 1848, leyó un curioso trabajo sobre la pintura de paisaje, contestándole con otro, tan erudito como interesante, nuestro respetable é ilustre compañero D. Pedro de Madrazo.

Desde aquella fecha, han tomado aquí asiento 33 académicos *profesores* (1), cumpliendo todos con la citada prescripción, exceptuados los que fuimos nombrados al crearse la *Sección de Música*, por Decreto de 8 de Mayo de 1863, cuyo fausto acontecimiento acordó conmemorar la Academia con una sesión pública y extraordinaria, en la que llevó la voz, en nombre de todos los agraciados, nuestro querido compañero el Sr. Barbieri, leyendo el notable discurso que todos conocéis, y en el que dió una prueba más de su mucho saber y de que tan fácilmente corre su ligera pluma por el campo musical como por el literario.

Pues bien; si en vez de obligar á tantos y tan esclarecidos artistas á escribir mayor ó menor número de cuartillas, se les hubiera exigido la presentación de una obra de su respectivo arte, ¿cuántas y cuán importantes no poseería ya la Academia? Su valiosísima galería se hubiera aumentado copiosamente; nuestra biblioteca, en verdad harto modesta, habriase enriquecido con las obras de los arquitectos y compositores españoles de más fama en nuestros días, y esta Corporación, en fin, conservaría la más elocuente é imperecedera memoria de todos aquellos á quienes, por su valer y merecimientos, había llamado á su seno.

En un notabilísimo discurso pronunciado el año 1876 en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas, mi particular amigo el sábio musicólogo Mr. Gevaert, decía, refiriéndose á los Conservatorios, que debían ser «progresistas en materia de ciencia, y conservadores en materia de

---

(1) He aquí sus nombres, por el orden de antigüedad con que han ingresado en sus respectivas Secciones: En la de *Pintura*, los Sres. D. Fernando Ferrant, D. Nicolás Gato de Lema, D. Domingo Martínez, D. Carlos de Haes, D. Vicente Palmaroli, D. Francisco Sans, D. Benito Soriano Murillo, D. Dióscoro Puebla, D. José Casado del Alisal y D. Alejandro Ferrant.—En la de *Escultura*, D. José Pagniucci, D. Eduardo Fernández Pescador, D. Elías Martín, D. Jerónimo Suñol y D. Ricardo Bellver.—En la de *Arquitectura*, D. Francisco Enriquez Ferrer, D. Francisco Jareño, D. Francisco de Cubas (Marqués de Cubas), D. Antonio Ruiz de Salces, D. Simcón Ávalos y D. Lorenzo Alvarez Capra.—En la de *Música*, D. Hilarión Eslava, D. Emilio Arrieta, D. Francisco Aseño Barbieri, D. Jesús de Monasterio, D. Valentín Zubiaurre, D. Juan Guelbenzu, D. Mariano Vázquez, D. Baltasar Saldoni, D. Rafael Hernando, D. Antonio Romero, D. José Inzenga y D. Ildelfonso Jimeno de Lerma.

arte» (1), opinión de que también participaba una de las más gigantescas figuras del Arte moderno, el inmortal Wagner, al escribir en su Memoria sobre la Escuela de Música que se proyectaba crear en Munich: «Conforme á la significación de su nombre, un Conservatorio debe cuidar con esmero de *conservar* el estilo clásico de un periodo floreciente del Arte, cultivando y transmitiendo fielmente la manera de ejecutar las obras modelos por las cuales aquel periodo mereció el epíteto de clásico» (2). Algo de esto pudiera aplicarse á las Academias, que, por el carácter de seriedad y respetabilidad inherente á ellas, entiendo deben también ser *clásicas* y *conservadoras*, incluso en sus constituciones. Pero tan laudable fijeza de principios en manera alguna está reñida con el verdadero progreso, ni mucho menos, debe ser causa de que el irreflexivo y fatal apego á la rutina las arrastre, como no pocas veces sucede, á rechazar hasta aquellas innovaciones que, prudentemente adoptadas, habrían de redundar en beneficio de su mismo instituto.

Ahora bien: después de cuantas razones y argumentos he tenido el honor de exponeros, si no con brillantez, al menos con sinceridad y buen deseo de acierto, para demostraros la conveniencia y utilidad de modificar el mencionado art. 41 de nuestros Estatutos, réstame sólo deciros cuál sea la reforma á que aspiro, por más que con vuestra clara inteligencia lo hayáis adivinado. Permitidme, pues, Señores Académicos, que me adelante á indicarla para que la vayáis meditando, ínterin llega la oportunidad de proponérsela oficialmente en una de nuestras sesiones ordinarias. Lo que pretendo y vivamente ansio ver aquí establecido, es: Que en las recepciones públicas de académicos *profesores*, se exima á éstos de leer el consabido discurso, imponiéndoles en su lugar la obligación de presentar *una obra suya original*, de la cual quedaría propietaria

(1) *Discours prononcé à la Séance de la classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale.... par F. A. Gevaert.*—Bruxelles, 1876.

(2) R. WAGNER.—*Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II von Bayern, über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* en los *Gesammelte Schriften*, t. VIII.

la Academia: Que si además quisieren, como acto voluntario, escribir un discurso, puedan hacerlo, siendo únicamente obligatorio el que redactare, por encargo de la Corporación, otro individuo de ella, para hacer el elogio del nuevo electo y darle la bienvenida. Cuando éste fuere *artista músico*, podría, no sólo presentar la composición suya reglamentaria, sino también hacerla ejecutar en aquel día, siempre que la índole y circunstancias de su obra lo permitiesen, lo cual daría mayor interés y amenidad á tan solemne acto. Por último, si, como me atrevo á esperarlo, mi anhelada reforma lograrse merecer vuestra benévola y superior aprobación, podría desde entonces hacerse extensiva á los académicos *profesores ya electos*, siempre que esto fuese de su agrado, pues de lo contrario, no teniendo las leyes efecto retroactivo, naturalmente no habría derecho para imponerles tal obligación.

Dicho se está que semejante cambio en nuestras costumbres académicas no debe ni puede afectar á los *no profesores*. Perteneciendo á éstos el Sr. Esperanza, entiendo, consecuente con mis doctrinas expuestas, que ha estado perfectamente en su terreno al presentaros el erudito discurso que acabáis de oír, y en el cual ha rendido homenaje al primer crítico musical que, en el pasado siglo, registra la historia del arte, no sólo español, sino extranjero, y al que más debieran estudiar é imitar cuantos aspiren á ejercer el delicado y espinoso ministerio de la crítica.

No seguiré al nuevo electo en sus disquisiciones sobre las obras de nuestro insigne Arteaga; para ello necesitaría hallarme adornado de conocimientos que no tengo la fortuna de poseer; y, sólo intentarlo, sería en mí ridícula pretensión. Me limitaré á dar algunas ligeras pinceladas, no acerca de las cualidades *científicas* de la crítica, sino únicamente sobre lo que llamaré sus cualidades *morales*.

La justa apreciación de las obras contemporáneas, dice un escritor de allende el Pirineo, es la misión más difícil de la crítica. Ella exige, añade, un conjunto de cualidades diversas, que no es fácil hallar reunidas en un solo individuo: firmeza y moderación en el carácter; fijeza en los principios que constituyen la verdad de todos los tiempos; libertad é independencia de espíritu para acoger sin pre-

vención todo lo nuevo, y sensibilidad bastante para apreciar la belleza donde quiera que se encuentre. Si este conjunto de cualidades es realmente difícil hallarlo aun en la sesuda raza germánica, cuyo reflexivo carácter y afición á estudios profundos le permite juzgar con fría y severa imparcialidad las obras del humano ingenio, cuánto más subirá de punto esta dificultad, tratándose de los que á la raza latina pertenecemos, y entre éstos, muy especialmente los hijos de nuestra siempre alegre y bulliciosa España. Aquí, la viveza de imaginación y la excesiva impresionabilidad que tanto nos distingue, nos lleva á veces á formular nuestros juicios con censurable ligereza, no siendo, por desgracia, caso raro, que hoy se deprima y arrastre por el fango lo que ayer se elevó hasta el quinto cielo. Y en este pecado de impresionabilidad y apasionamiento, inherente á nuestra naturaleza meridional, no tan sólo incurren los que á la crítica se dedican, sino también los artistas mismos. El exagerado amor paterno que á nuestras obras solemos tener, y por el cual nos viene de molde aquel verso de Giusti:

*«Non v' ha pittor per quanto sia meschino,  
Che non si creda un Raffael d' Urbino».*

es causa de que, si el juicio emitido sobre aquéllas, señala defectos, nos creamos ofendidos, achacando á prevención injustificada lo que acaso sea prudente corrección. Por lo que á mí atañe, sé decir que la crítica dignamente ejercida más de una vez me ha servido de saludable aviso, y no olvidaré que en una de mis excursiones artísticas á Portugal, entre los diferentes artículos que aparecieron en periódicos de Lisboa, con motivo de las sesiones celebradas allí por la Sociedad de Cuartetos, que me cupo la satisfacción de fundar y aun tengo la honra de dirigir, llamó mi atención uno, que luego supe estaba escrito por un ilustrado y distinguido crítico. Éste, después de no escasearme los elogios, censuraba con una discreción digna de todo encomio, mi manera de ejecutar ciertas frases musicales. Confieso ingenuamente que al pronto me sentí mortificado, pues, como dice uno de nuestros profundos pensadores, cuyo nombre anda hoy de boca en boca, «la verdad nunca

huele á ámbar en las narices, que escuece» (1); pero, merced á mi carácter, por naturaleza y por convencimiento reflexivo, no tardé en reconocer cuán justa era su observación, ni en mostrarme por ella sinceramente agradecido. Desde entonces me apliqué á desarraigar el defecto que, con sobrada razón se me indicaba, y ojalá haya correspondido el éxito al empeño que puse en conseguirlo.

Ahora que ya pasaron mis juveniles años, considero los elogios cual sirenas engañadoras, que sólo sirven para halagarnos y fascinar nuestra mente; en cambio, las censuras, que tanto nos molestan, pueden sernos muy provechosas; por eso, en realidad, más debiéramos temer aquéllos que éstas. No obstante, si atentamente lo meditásemos, de unos y de otras podríamos sacar ventajoso partido, tomando por modelo á las abejas, que así extraen miel de las flores más dulces, como de las más amargas plantas.

A conseguir tal resultado tiende aquella interesante página que, con el epígrafe *Dernier conseil*, escribió mi inolvidable y célebre maestro Mr. de Bériot, en su *Método de violín*, donde, entre otras cosas notables, se leen estas hermosas frases: «Como el amor propio nos lleva á engañarnos á nosotros mismos, y con frecuencia la crítica nos irrita ó nos desalienta, creo yo que hay un medio muy seguro de juzgarse acertadamente. Consiste en saber discernir en los elogios que recibimos, el aviso saludable que casi siempre esconde lo que no se nos dice. ¿Ensalzan vuestra energía? tened cuidado, quizá os falte gracia. ¿Os hablan frecuentemente de la delicadeza de vuestra ejecución? pues estad persuadidos que carecéis de grandeza y de vigor. De este modo el observador sesudo tomará siempre como consejo la antítesis de la alabanza, para no caer jamás en una exageración inevitable, forzando las cualidades que en nosotros se admiran.»

Por lo que al crítico concierne, paréceme que, si ha de ejercer bien y á conciencia su importante ministerio, debe ante todo, huir de ser apasionado y sistemático. ¿Qué confianza en su criterio puede inspirarnos aquel que, por espí-

---

(1) *Colección de lecturas recreativas. (El primer baile)*, por el P. Luis Coloma, 4.<sup>a</sup> edic., Bilbao, 1887.

ritu de partido ó de escuela, sólo admite, digámoslo así, lo que está dentro de su *credo*, rechazando, sin más que por sistema, cuanto fuera de él se encuentra? Por otra parte, ¿de qué prestigio puede gozar el que por falta de valor ó sobra de benevolencia, todo lo encomia, ó el que por su carácter descontentadizo y excesivo rigorismo, todo lo censura? En ambos casos, no hay que dudarlos, los resultados son casi siempre contraproducentes.

El exagerado elogio, además de los inconvenientes ya indicados, tiene el peligro de inducirnos más fácilmente á descansar sobre nuestros laureles, que á esforzarnos por conquistar otros más legítimos é inmarcesibles. La obstinada y áspera censura logra tan sólo exacerbar á aquellos contra quienes se dirige, como sucede á los hijos que sus padres ma'tratan, creyendo neciamente corregir así sus faltas. Por tan errados caminos no se llega á influir favorablemente ni en la pública opinión ni en el ánimo de los censurados. Esto sólo puede alcanzarlo la crítica ilustrada é imparcial; aquella que con igual sinceridad y rectitud ensalza las bellezas, que señala los defectos. Pero aun tales cualidades me parecen insuficientes, si no van acompañadas de cierta mesura y circunspección en la manera de emitir los juicios, sobre todo cuando éstos son condenatorios, pues, enseñando con benevolencia en vez de fustigar sin piedad (que no quita lo cortés á lo valiente), estaremos más propicios á admitir la corrección. En una palabra, según mis arraigadas convicciones, la crítica nunca ha de ser mordaz, sino siempre caritativa.

Por dicha suya, en los trabajos de literatura musical de nuestro nuevo compañero, nótese bien el cuidado que pone en huir de los defectos que dejo apuntados. Su crítica, á decir verdad, además de distinguirse por su buen gusto estético y por la amenidad del estilo, es desapasionada, y sin faltar á la justicia, es más benévola que severa; no es acerba ni sistemática, ni en ella se hace alarde de pedantesca sabiduría, por más que dé ostensibles pruebas de su ilustración; no es menos ingeniosa que discreta, ni escasea el chiste, siempre decoroso, y aunque algunas veces muéstrase satírica, nunca se la ve acercarse á los linderos de la chocarrería ó de la inconveniencia. En fin, los escri-

tos del Sr. Esperanza honran á su autor sin deshonrar jamás á los que son á veces el blanco de sus censuras.

Tales, á mi juicio, el conjunto de cualidades que resaltan en más de cien artículos que en periódicos musicales, de Bellas Artes, políticos, y sobre todo en *La Ilustración Española y Americana*, ha publicado bajo su firma: unos, dedicados á la historia anecdótica y crítica de obras lírico-dramáticas; otros, á biografíar algunos de los compositores que gozan de mayor celebridad en el mundo musical, y á las de no pocos de nuestros afamados maestros y artistas; y otros, finalmente, consagrados á reseñar los más importantes conciertos y solemnidades en que se ha tributado culto al *divino* arte. Entre los artículos que juzgo dignos de especial mención, citaré el que años ha escribió, encaminado á fustigar la música antireligiosa, que aun hoy día, por desgracia, se oye en muchos templos madrileños; el dedicado á los magníficos funerales celebrados en la iglesia de San Francisco el Grande por el alma de nuestro malogrado rey D. Alfonso XII; otro en que trató de las admirables obras religiosas del insigne maestro de Capilla de la catedral de Valencia, Juan Bautista Comes; y por último, el interesante artículo consagrado al preciosísimo *Cancionero musical* de los siglos xv y xvi, que, cuidadosamente transcrito y eruditamente comentado por nuestro siempre laborioso é ilustre compañero el Sr. Barbieri, ha publicado recientemente esta Real Academia. A estos trabajos, que constituyen el bagaje literario del nuevo electo, podríá añadirse que, en el terreno musical, no sólo ha hecho estudios teóricos, sino también prácticos, dedicándose con asiduidad, desde su juventud, al piano, en cuyo instrumento ha llegado á adquirir muy apreciables conocimientos; de lo cual bien puedo dar fe por haber ejecutado con él, en repetidas ocasiones, varias obras de verdadera dificultad. Á no adornarle tan especiales conocimientos, seguramente no habría sido más de una vez nombrado para juzgar los ejercicios de oposición á las cátedras de piano de la Escuela de Música, ni los concursos á premios en este mismo centro docente.

Los méritos que avaloran al Sr. Esperanza, y que ligeramente he enumerado, muestran bien á las claras cuán

acreedor es al preciado galardón que va á otorgársele; pero á mayor abundamiento, bastaría á justificarlo el discurso que acaba de leernos, trabajo verdaderamente académico, en el que ha hecho un minucioso estudio analítico, tanto del hermoso libro de Arteaga sobre las *Revoluciones del Teatro italiano*, como del que años después escribió el mismo preclaro jesuita con el título de *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Acerca del primero, sólo os diré, recordando una cita del precedente discurso, que el célebre Fétis se expresa en estos términos: «La obra de Arteaga es la más importante que se haya escrito sobre las revoluciones del teatro musical; es la única en que se encuentra erudición sin pedantería, agudezas sin pretensión, espíritu filosófico, buen gusto, estilo elegante y ningún espíritu de partido» (1). Semejante juicio, de un hombre cuya competencia y autoridad son universalmente reconocidas y respetadas, es tanto más de apreciar, cuanto que en general los extranjeros más suelen escatimar que prodigar las alabanzas cuando de España y de españoles tratan. Otro crítico, no menos insigne, y honra de nuestra patria, mi querido amigo y paisano, el *prodigioso* Menéndez y Pelayo, dice, refiriéndose á las *Investigaciones sobre la belleza ideal*, que, «sin contradicción, debe tenerse por el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII» (2). Sirvan uno y otro elogio de coronamiento á la gran figura del madrileño Arteaga quien, en ambas obras trazó con espíritu verdaderamente profético el derrotero que en el porvenir seguiría el arte lírico-dramático, y es hoy el punto culminante de la reforma predicada y puesta en práctica por Wagner y su escuela.

He llegado por fortuna al término de mi penosa tarea; réstame sólo manifestaros mi gratitud por la paciencia que habéis tenido en escuchar lo que bien poco ó nada ha podido interesaros. Reconozco que he abusado con exceso

---

(1) Fétis.—*Biographie universelle des musiciens, et bibliographie générale de la musique*. Deuxième édition, t. 1, París, 1860-67.

(2) *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III (siglo XVIII), vol. 1. Madrid, 1886.

---

de vuestra indulgencia, mas no os mostréis severos; sed conmigo misericordiosos.... Cuando los niños cometen alguna falta, y temen el justo castigo, suelen exclamar: «Perdón, no lo volveré á hacer.» Pues bien, á mi vez os digo: «Perdonadme este discurso, y prometo no volver á molestaros con ningún otro.»

Y ya que de perdón se trata, imploro el tuyo, mi siempre leal y cariñoso amigo, por haber sido causa de tu tardanza en ostentar la codiciada medalla académica. Recibe, juntamente con ella, mi cordialísimo parabién, y sea el abrazo que voy á darte, lazo indisoluble que á entrambos nos ligue, y que sólo la muerte pueda cortar.

---

