

# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DE

DON ANTONIO PEÑA Y GOÑI

EL DÍA 10 DE ABRIL DE 1892



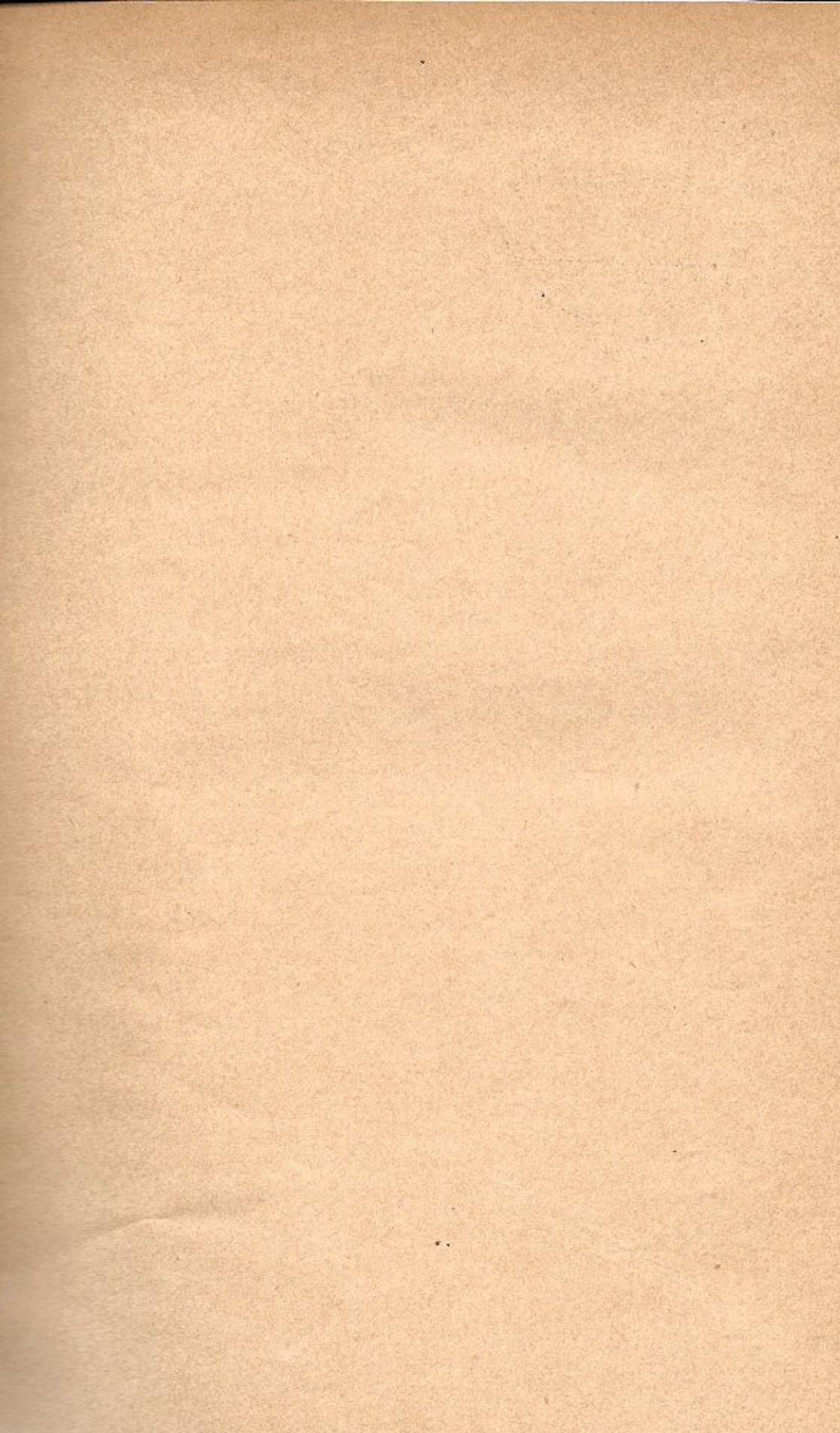
MADRID

TIPOGRAFÍA DE MANUEL GINÉS HERNÁNDEZ

IMPRESOR DE LA REAL CASA

Libertad, 16 duplicado

1892



REAL ACADEMIA  
DE  
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DE

DON ANTONIO PEÑA Y GOÑI

EL DÍA 10 DE ABRIL DE 1892



MADRID

TIPOGRAFÍA DE MANUEL GINÉS HERNÁNDEZ

IMPRESOR DE LA REAL CASA

Libertad, 16 duplicado

1892



DISCURSO

DE

D. ANTONIO PEÑA Y GOÑI



## SEÑORES ACADÉMICOS:

¡Parece que le estoy viendo! Pequeño de estatura y muy cargado de hombros, la vejez había dado á su cuerpo la torpeza, el cansancio, el abandono, ese decaimiento natural que produce el uso de la vida.

Con sus ochenta años acuestas, andaba por esas calles de Dios, echada la cabeza hacia adelante, levantada la nariz, olfateando el aire, con sus ojillos garzos entreabiertos detrás de las gafas, lentamente, arrastrando los pies.

La materia se le caía á pedazos como un mueble carcomido, pero el espíritu luchaba un día y otro tenazmente, valientemente, asomado á aquel rostro diminuto y lleno de arrugas, refugiado en aquella mirada tan dulce, tan buena, donde flotaban, como despojos de un naufragio, los últimos restos de la fuerza vital.

Más de una vez lo encontré en medio de la Puerta del Sol, allí donde los golpes de gente y el vaivén de coches y tranvías hacen la circulación más difícil, detenido bruscamente, sin atreverse á andar, mirando azorado á todas partes, temeroso de un atropello.

Y acercándome á él, y dándole un nombre que sonaba agradablemente á sus oídos, le decía:

—Pero ¿qué hace usted aquí, abuelo? ¿No ve usted que le pueden lastimar? ¿Por qué sale usted solo? ¿Por qué no le acompaña á usted alguien?

El anciano fijaba en mí sus ojos con la insistencia del miope, y, en cuanto me conocía, contestaba protestando gallardamente.

¿Acompañarle alguien? ¿Para qué? No, señor; nadie le hacía falta, andaba sólo por ahí perfectamente; las piernas pesaban un poco, es verdad; pero él iba, apesar de todo, á sus quehaceres y volvía á casa sano y salvo, sin necesidad de ayuda.

Después de aquellos alardes de coquetería, cogíalo yo del brazo y le dejaba en la acera, en medio de un tropel de transeúntes.

Charlábamos un rato, me daba cuenta de sus asuntos, y tenía que marcharme, dejándolo solo allí, por orden suya terminante y enérgica, hasta que le veía alejarse y desaparecer entre la oleada humana, deteniéndose á cada instante para ceder el paso á otros, moviéndose lentamente, perezosamente, como una máquina senil.

La lucha por la existencia había adquirido para el pobre viejo, durante los últimos años de su vida, caracteres tristesísimos.

Cuando el artista descansa al término de su carrera; cuando, llegada la hora de la decadencia intelectual, retírase empujado por los jóvenes que han de reemplazarle y halla en el reposo la justa compensación de sus labores, él, el desventurado anciano se veía precisado á combatir aún por el diario sustento.

Los azares de la vida habíanle creado una situación difi-

cil; tenía que estar en movimiento, agitarse, solicitar, pedir.

Y causaba profunda pena, desgarraba el alma ver á aquel octogenario infeliz, que había trabajado tanto, que había gozado días venturosos, á quien acarició un instante la celebridad, arrastrarse en la indigencia y luchar como un desesperado, hasta que le faltaron las fuerzas por completo y cayó para no levantarse más.

¡Pobre D. Baltasar! Hace bastantes años que tenía con respecto á mí una idea fija: la de verme ocupar un puesto en la Sección de Música de esta Academia.

En cuanto la muerte dejaba un vacío entre los Académicos no profesores, apresurábase Saldoni á verme, solicitaba autorización para presentar mi candidatura, empleando palabras cariñosas, tiernísimas, inolvidables; y al escuchar mi negativa, fundada en motivos de peso, se resignaba y acababa por darme siempre la razón.

—Ya no insisto—me decía últimamente;—cuando me muera me reemplazará usted. Ya puede usted prepararse.

Y cuantas veces le encontraba y preguntábale por el estado de su salud, su contestación era la misma:

—Dese usted prisa en escribir el discurso de recepción; ya falta muy poco...

Ya no falta nada. Héme aquí, Sres. Académicos, en este recinto adonde me ha traído vuestra benevolencia, cumpliendo los vaticinios, casi me atrevería á decir los deseos de D. Baltasar Saldoni, y premiando con largueza excesiva mi entusiasmo por el arte, único título que puedo ostentar yo, el más pequeño de todos, al lado vuestro.

Recibid el sincero testimonio de mi gratitud por la doble merced que me habéis otorgado; doble, sí, porque á la honra de hallarme entre vosotros se une la satisfacción de ha-

blaros de Saldoni, de consagrar un cariñoso recuerdo al infortunado artista á quien vengo á reemplazar.

La vida de Saldoni es un rayo de luz en oscurísima noche. Cuando llegó á Madrid, en 1829, ardía la corte en furor filarmónico, se hallaba atacada del famoso delirio rossiniano que estuvo á punto de imponernos los macarrones como plato nacional.

En aquella fastuosa procesión de la ópera italiana en que las cascadas de notas de Rossini caían como rosas sobre el palio, perfumando el ambiente y embriagando á los devotos, los compositores españoles pedían cirios y uníanse al acompañamiento, fascinados ellos también, exaltados, aturcidos.

Un efecto de espejismo musical hacíales creerse sacerdotes cuando no eran en realidad sino monagos, y así formaban parte del cortejo hasta que la procesión italiana entraba triunfante en el teatro español, saturada de incienso, cubierta de flores, portadora del Verbo artístico, á cuyos pies oraba fervientemente toda la capital.

Humildes comparsas, perdíanse entonces entre el gentío y desaparecían sin dejar de su asistencia el más pequeño rastro.

Cirio de esa procesión fué la *Ipermestra*, de Saldoni, estrenada en el Teatro de la Cruz el 20 de Enero de 1838, cuando Madrid, enervado por la terrible crisis que estigmatizó Bretón de los Herreros, yacía, como mujer histérica, en plena reacción.

*Ipermestra* brilló un momento, brilló mucho, quizá demasiado; el acólito pudo creerse sacerdote; el público aplaudió la ópera, aclamó á su autor, y hasta hubo un poeta que se encaró con Saldoni y le saludó del siguiente modo:

¡Salud genio insigne, Saldoni divino!  
¡Salud sacro numen que habitas en él!  
¡Salud los artistas y el público fino  
que oriasteis sus sienas de verde laurel!

La forma poética no estaba llamada á desaparecer en el año de gracia de 1838: la que desapareció para siempre fué *Ipermestra*.

El cirio se apagó y Saldoni encendió otro en seguida, *Cleonice*, que brilló un instante, como el anterior, y se apagó también, sin dejar huella alguna.

La prensa de aquel tiempo, como la de hoy generalmente, seducía con sus ditirambos á los incautos compositores españoles, bastaba que cualquiera de ellos hiciera ejecutar una ópera italiana para que los periódicos le saludasen al punto como creador indiscutible del arte nacional.

Cuando Espín y Guillén escribió la ópera en tres actos *El Asedio de Medina*, con poesía española de Romero Larrañaga, y logró que se ejecutara el primer acto en el Teatro del Circo el 9 de Julio de 1845, no hubo sino una voz para aclamar al maestro, ni más que una opinión en la prensa para proclamarlo genio musical.

Y si no tuvo poetas que le llamaran «divino» como á Sal-

doni, hubo quien improvisó un soneto en la noche del estreno de *El Asedio de Medina*, soneto que terminaba así:

¡Prez y salud al hijo de Castilla!  
 Y sí hay un vil que tu triunfo extrañe,  
 La acción mofando con su labio inundo,  
 Al mostrarle orgulloso tu *Padilla*  
 Díle, sin que el rubor tu frente empafie:  
 ¡Ópera hay en España!... ¡Yo la fundo!

Espín y Guillén no fundó nada, sin embargo; cúpole en suerte mejor poeta que á Saldoni, y á eso quedaron reducidas todas sus ventajas.

El fragmento de la ópera española de Espín se ejecutó por segunda vez, nada menos que por indicaciones del Duque de Valencia, Presidente á la sazón del Consejo de Ministros, y con esa segunda audición terminó para siempre la vida de la obra, cuyos dos actos restantes quedaron y siguen inéditos.

Saldoni tenía desde mozo el prurito de la ópera española. Escribió en Barcelona, á los diez y ocho años de edad, una opereta en un acto, *El Triunfo del Amor*, con poesía de D. José Alegret, en cuyo domicilio se ejecutó en 1826. Quiso D. Baltasar que su obrita se trasladase desde casa de Alegret al Teatro Principal de Barcelona, pero tropezó con obstáculos tales, que no le fué posible realizar sus deseos.

*El Triunfo del Amor* nació y murió, por lo tanto, en una casa particular, y el mismo Saldoni consignó más tarde que si la opereta no se ejecutó en el teatro fué, «entre otras cosas, porque nadie es profeta en su patria.»

Los éxitos de *Ipermastra* y de *Cleonice* le hicieron olvidar

más tarde aquel sabio aforismo. Saldoni se dejó, sin duda, seducir por los cantos de sirena de los periódicos, creyó llegado el momento de intentar en grande escala lo que infructuosamente intentara en Barcelona con *El Triunfo del Amor*, y llamó incautamente á las puertas de la ópera española.

Hallábase, sin duda alguna, en condiciones de emprender con probabilidades de éxito aquella verdadera quijotada, dado el estado del arte lírico español, enterrado entonces bajo el alud de las inspiraciones rossinianas.

Éra Saldoni profesor de canto del Conservatorio de María Cristina desde la creación del famoso establecimiento, fundado *ad majorem Piermarini gloriam*, y Presidente, además, de la Sección de música del célebre *Liceo Artístico y Literario*.

La clase del Conservatorio producíale doce mil reales anuales, las lecciones particulares aumentaban ese haber en proporción muy discreta, y la presidencia de la Sección musical del *Liceo* daba gran importancia al autor de *Ipermestra* y de *Cleonice*.

La bandera española flotaba en aquella patriótica Asociación, nacida al calor del *Parnasillo* y alentada y sostenida por los ingenios más preclaros de la corte. La poesía y la literatura estrechábanse allí la mano, derramando focos de intensa luz en justas admirables, y llamando á voces á la música, su hermana.

Saldoni acudió, acudió inmediatamente, ebrio de entusiasmo, con su ópera *Boabdil, último rey moro de Granada*, libreto de D. Miguel González Auriolés, un desconocido, un cualquiera—según confiesa el mismo maestro,—á quien compró el poema por tres mil reales.

La obra de Auriolés y Saldoni estaba destinada á inaugu-

rar la ópera española en el Liceo. El músico tropezó con grandes dificultades; la más importante fué la escritura del tenor que debía interpretar la parte de protagonista en *Boabdil*.

Este apreciable artista no se hallaba en Madrid entonces. Escribióle el maestro y contestó el cantante; contestó proponiendo como condición indispensable que el Gobierno habría de concederle un puesto en la Administración.

En vano trató Saldoni de disuadir al artista, advirtiéndole que el Liceo no daba credenciales.

—Ó me emplean ó no canto—decía el tenor.

No hubo medio de sacarlo del dilema, y *Boabdil* murió en agraz á manos del destino.

¡Y pensar que el cantante aquel se hubiese quizá contentado con una plaza de escribiente! ¡Cómo cambian los tiempos! El último de los partiquinos no se contentaría hoy con menos que una Dirección general, y cuanto á los tenores, cualquiera de gracia —por poca que tuviese—se mostraría ofendido si le ofrecieran la Presidencia del Consejo...

Atascado *Boabdil* por las pretensiones burocráticas del protagonista, Saldoni escribió *Guzmán el Bueno*. En vez de un cañonazo disparó dos, y ambos se perdieron en el vacío.

Con el Liceo no había que contar: Paulina Viardot, la Lema y el gran Rubini fascinaban al público; Rossini, Bellini y Donizetti se habían apoderado del terreno; Rosina corría alegremente por la escena vocalizando como un rui-señor; Amina, Desdémona y Lucía lloraban á mares, y Zorrilla y Bretón de los Herreros, Espronceda y Rubí, Hartzenbusch y Campoamor daban al auditorio su conspicuo contingente de aplausos y de lágrimas.

¿Qué iban á hacer allí el último rey moro de Granada y el héroe de Tarifa? Nada, servir de estorbo. Eran mengua-

dos mozos para codearse con *Otello* y *El Barbero de Sevilla*, con *La Sonámbula* y *Lucía de Lammermoor*.

Saldoni lo comprendió tarde, insistió en su loco empeño, hizo gastos considerables para aquella época, pagó á los poetas españoles, pagó á los traductores italianos, pagó copias de música, pagó ensayos, abandonó las lecciones y se arruinó.

Cuando se retiró del campo de batalla dejando en él á los muertos de su corazón, á *Ipermestra* y *Cleonice*, á *Boabdil* y *Guzmán el Bueno*, el maestro se vió solo, desamparado, contempló la ruina de sus ilusiones, sintió helarse todo su entusiasmo, y dió al teatro un supremo adiós.

¡Triste despedida, quejido lamentable que nadie podía percibir! Los sollozos de Saldoni, los ayes del pobre músico español se perdieron entre los vítores de sus compatriotas que aclamaban á Rossini, á Bellini y Donizetti, y gritaban al autor de *Boabdil* y de *Guzmán el Bueno*:—¡Vete! ¡*Oleum perdidisti!* ¡Estás aquí de más!...

Faltábale, empero, la última desgracia, y se la atrajo él mismo con refinado instinto de suicida.

Había perdido en la música y buscó en las letras el desquite. ¡Desdichado! Al pasar de la partitura al libro quiso huir de la tormenta y cayó en el vórtice de un ciclón.

El *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* representa en la vida de Saldoni el complemento de la ruina, la suspensión de pagos, la liquidación forzosa, la quiebra en el arte, la quiebra en la sociedad...

¡Basta! No quiero hablar aquí de los últimos días del mártir, porque no quiero que la realidad con sus crudos colores asuste á nadie.

Murió y descansó por fin, víctima de los tiempos, víctima del medio ambiente, músico entusiasta y laborioso artista, á quien faltaron el temple y la inspiración.

Saldoni no había nacido para el teatro; era demasiado bueno el hombre, su alma no estaba hecha para las terribles luchas del escenario, y llegó además á la vida militante en momentos imposibles, cuando pelear era sucumbir.

El espejismo de la ópera italiana hizo presa en él, como en Carnicer y en Eslava; creyeron que imitar servilmente la forma, lo accidental, lo efímero, lo fácilmente asimilable, era salir en demanda de la ópera nacional, y pensando pintar cuadros españoles, embadurnaron cromos italianos.

Su error crasísimo estuvo ahí, en no darse cuenta de que en las grandes reuniones artísticas de Madrid, donde Rossini, Bellini y Donizetti recibían como dueños de la casa, ellos no podían ser más que visitas de cumplido, figuras decorativas á quienes se saludaba de vez en cuando finalmente, cortésmente, por pura educación.

Creían buenamente los maestros españoles de aquel tiempo que sus relaciones con el público, con la prensa y con el arte eran sólidas y durarían mucho, cuando no eran en realidad sino afectos ficticios, superficiales, pasajeros, conocimientos de playa ó de establecimiento balneario que surgen fortuitamente en un medio accidental, falso y reducido, y se cortan por completo cuando cada cual vuelve á la normalidad de la vida en el ambiente común.

Carnicer vivió y murió así, como compositor, esclavo del arte italiano, á cuyo servicio consagró su poderosa inteligencia; pero, espíritu más práctico que sus compañeros, supo aprovechar las circunstancias y ensanchar la esfera de su actividad, siendo el *fac totum* del Ayuntamiento de Madrid para la dirección de los teatros de la Cruz y del Príncipe.

Si las óperas que escribió y aplaudió el público pasaron pronto sin dejar al maestro resultados positivos, diéronse-los, en cambio, la acertada formación de compañías de ópera y la grande y merecida notoriedad que alcanzó como director de orquesta.

Eslava abandonó pronto las pompas mundanas del teatro. La iglesia le brindaba con un refugio natural, y en ella se abrigó sosegadamente para formar un eslabón y unirlo á la incomparable cadena de nuestras tradiciones de música religiosa.

Dedicóse luego á la enseñanza y escribió un curso completo de ciencia musical en varios tratados. Uno sólo de ellos, el de solfeo, bastó para enriquecerle.

Saldoni fué el más desgraciado, el único desgraciado, mejor dicho, de los tres. Sin esperanzas de presentar al público ninguna de las dos últimas óperas que había compuesto, olvidadas las primeras, no le quedaba otro recurso que su cátedra de canto en el Conservatorio, la vida sedentaria, el silencio, la oscuridad.

Entonces germinó en él la idea de escribir las *Efemérides de músicos españoles*, que más tarde habían de formar un diccionario en cuatro tomos.

El amor patrio que abrasaba á Saldoni necesitaba desahogo, expansión; esa pasión característica del maestro lo empujó hacia la única puerta que se abría á su actividad, y entró por ella inerme, sin condiciones de literato, ignorando de todo en todo las dificultades de una empresa que había de traerle la indigencia por resultado y hacerle apurar hasta las heces el cáliz de la aflicción.

Saldoni se agarró valientemente á aquel clavo ardiendo, olvidó, en el vértigo del trabajo, sus pasados sinsabores, y sólo sintió las terribles quemaduras de la realidad cuando,

al cabo de diez y ocho años de penosas tareas, confesó, en una advertencia inserta en el final del primer tomo del Diccionario, que había tenido que desprenderse de alhajas estimadísimas y comprometer el porvenir de sus hijos para dar comienzo á la obra.

Cualquiera que no hubiese sido Saldoni hubiera retrocedido ante aquella catástrofe. El desventurado insistió; carecía de espíritu práctico; su amor patrio tenía la pureza y la candidez del sentimiento primitivo, por lo cual, tenaz en su empeño, trabajó todavía durante catorce años, con el menguado auxilio que hubo de prestarle la protección oficial.

Cuando dió finalmente término á su obra, se halló sin recursos y con la vejez encima, dos circunstancias que hundieron hasta el pomo el puñal que llevaba hacia tiempo clavado en el corazón.

En las páginas del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, en ese hacinamiento de fechas, de datos, de noticias, contagiado por la anfibología del título, late el alma de Saldoni y se encierra el Calvario del maestro.

Allí están sus dolores, allí sus quebrantos junto á los infables placeres de la producción.

Porque á despecho de las pérdidas materiales que le ocasionó la publicación de su obra, no obstante la soledad y el abandono á que le condenaba aquella ímproba labor á la cual dedicaba ya todas sus vigiliás, Saldoni fué, sin embargo, feliz mientras trabajó.

La embriaguez de su entusiasmo infantil le sostuvo, durante treinta y dos años, animoso y joven, atado á la cadena que se había forjado él mismo al despedirse del teatro para siempre.

Cuando dió cima á la publicación del último tomo, la fortuna se había caído, las fuerzas no.

La munificencia de una augusta dama, de la Infanta Doña Isabel, proporcionó á Saldoni una pensión; el ángel de la Caridad cubrió con sus alas al pobre anciano, cerrando el paso á la miseria.

Y así vivió los últimos años, apagándose poco á poco, trabajando aún, resistiendo débilmente en la horrible penumbra de la vejez que le arrebatava todos los recursos, hasta que el peso de la edad derribó á aquel mísero despojo y lo retiró por completo de la humana circulación.

Tal fué la dolorosa odisea de Saldoni, artista sin ventura, hombre bueno, gran patriota, que pereció bajo el edificio que quiso erigir á la música española primero, á los músicos españoles después.

Faltáronle para lo uno alientos; llegó á la pelea en mala ocasión y se equivocó de medio á medio al tomar por sonrisa lo que no fué en realidad sino mueca de la fortuna.

Lo otro ha quedado como prueba palpitante de laboriosidad honrada, de entusiasta amor patrio, obra informe pero obra útil y duradera, que manos expertas podrán mañana depurar, único rastro, de todas suertes, que deja en el campo musical de España el autor de *Ipermestra* y de *Cleonice*.

No me censuréis, Sres. Académicos, si la nota triste, si la nota desconsolada, domina cruelmente en este pequeño tributo que rindo aquí á la memoria de D. Baltasar Saldoni.

Circunstancias especiales me acercaron mucho al finado durante los últimos años de su vida, sus confidencias íntimas llegaron á enseñarme los pliegues más recónditos de su alma. Así aprendí á quererle entrañablemente, á com-

padecerle en sus desgracias, á admirarle en su virtud.

Vengo á hacer obra de verdad ante todo, y con la verdad estimo honrar dignamente la memoria de aquel corazón grande y noble, cerrado en absoluto á la hipocresía, modelo incomparable de resignación, que ocultó sus llagas cuidadosamente y sólo cesó de latir cuando la indiferencia y el olvido humanos lo clavaron en la picota de la miseria moral.

¡Descanse en paz el para mí inolvidable anciano, y sirvan estas líneas para recordar una vida de mártir y de justo, consagrada al servicio del arte y al bien de la patria!

Si el nombre del artista queda en la historia de la música española en secundario lugar, en esa nebulosa lontananza, limbo de los desheredados, su amor á la nación debe servirnos de ejemplo, sus errores deben servirnos de enseñanza.

Quiso, como otros muchos, fundar en la ópera nuestra nacionalidad musical, y víctima de la invasión italiana, trabajó, al igual de todos, sobre un modelo; fascinado por la forma, la copió servilmente; engañado por los procedimientos, se alimentó de imitación.

Nacionalidad es personalidad, es carácter. Cada país tiene su arte, como tiene su etnología, como tiene su clima, su sangre, su tipo individual, cualidades preeminentes que deben brillar y destacarse sobre el cosmopolitismo de forma, que trae forzosamente el roce con las demás naciones.

Carnicer, Eslava, Saldoni, todos los compositores españoles de aquella época, pudieron estudiar y admirar á los maestros italianos, pudieron asimilarse aquellas cualidades suyas que más se amoldasen á nuestro temperamento, pudieron beneficiar del entusiasmo público y hasta de

la afinidad de razas, sin abdicar su naturaleza propia, sin perder su característica individualidad.

Faltóles el genio para obra tan hermosa; imitaron, se estancaron y murieron, dejando el campo sembrado de cadáveres, cuerpos italianos inanimados, yertos, en los cuales no supieron infiltrar la viveza y el calor de la sangre española.

---

Esa gran misión estaba destinada á otros. El pueblo iba á abrir á nuestros músicos las puertas que la aristocracia les había cerrado despiadadamente. Á la distancia de un siglo, iba á realizarse en España la revolución que en Francia había señalado la aparición de *La Serva Padrona* de Pergolèse; la semilla italiana, estéril, perdida en el vasto campo de la ópera, iba á fructificar lozanamente en la canción popular, en ese arte nacido de la cohabitación de la poesía y de la música, «manifestación inconsciente del espíritu del pueblo por la facultad artística,» como lo ha llamado Wagner.

La explosión fué tan grande como inesperada; se había preparado silenciosamente, *alla sordina*, en un teatrillo de la calle de las Urosas, el Instituto, donde Oudrid había puesto música á una parodia de D. Juan del Peral titulada *Las Sacerdotisas del Sol*, estrenada con mucho éxito el 24 de Diciembre de 1848.

Siguieron á esta parodia tres zarzuelas: *Palo de ciego*, de Peral y Hernando, *Misterios de bastidores*, de Montemar y Oudrid, y *Colegiales y soldados*, música de Hernando, con libro de Pina y Lumbreras, estrenadas el 18 de Febrero, el 15 y 21 de Marzo del año siguiente.

El público escuchó con deleite, en un medio adecuado, el idioma nacional, y saboreó aquellos esbozos musicales que trataban de elevar un tanto el nivel de la antigua tonadilla.

*Colegiales y soldados* llamó sobre todo la atención. El autor de la música, D. Rafael Hernando, tenía entonces veintisiete años y acababa de llegar de París, donde había permanecido cinco años, desde 1843 hasta 1848, perfeccionando sus estudios en la clase de Caraffa, después de haber cursado la carrera de la composición musical bajo la dirección de Carnicer en nuestro Conservatorio de María Cristina.

Durante la estancia de Hernando en París, el Teatro de la Academia de Música, la Grande Ópera, no daba al arte nacional más que el *Charles VI*, de Halévy.

El contingente de los músicos franceses era negativo, y la intervención de los italianos, Donizetti con *Dom Sébastien, roi de Portugal*, y la traducción francesa de *Lucia di Lammermoor*, Rossini con una escandalosa adaptación del *Otello*, en el cual se había intercalado un baile sobre motivos de *Matilde di Shabran* y de *Armida*, y Verdi con su *Jerusalem*, traducción de *I Lombardi alla prima Crociata*, fué impotente para devolver la vida á un teatro del cual parecía haberse apartado el genio desde el estreno de *Les Huguenots*, de Meyerbeer.

La ópera cómica francesa hallábase en cambio en plena fermentación, continuando las gloriosas tradiciones del género, refrescada, rejuvenecida, transformada al calor de la influencia de Rossini.

Auber daba entonces á la escena patria *La Part du Diable*, *La Siréne*, *Haydée*; Halévy estrenaba *Les Mousquetaires de la Reine*; Grisar alcanzaba un éxito con *Gilles ravisseur*,

y Ambroise Thomas terminaba brillantemente con *Mina* la primera etapa de una carrera que había de legar más tarde al arte francés una de sus joyas más preciadas, *Mignon*.

Cuando Hernando volvió á Madrid, saturado de esa música, acometióle enseguida la idea de fundar un teatro de ópera española, para lo cual pidió dinero á las clases elevadas, ni más ni menos que si se tratase de recabar socorros para remediar algún desastre nacional.

Había soñado seguramente con un espléndido coliseo profusamente iluminado, henchido de público, jardín ideal del arte, al cual no hubieran faltado más que las flores, los árboles, las plantas.

La alucinación duró poco por fortuna. Las cuatro paredes del Instituto fueron para Hernando una revelación; observó el placer con que el público escuchaba la música cantada en el idioma patrio, hirió su mente el recuerdo de los éxitos de la ópera cómica en París, y vió un campo convenientemente preparado para las labores de la experimentación.

La ópera italiana se hallaba entonces en un período visible de decadencia; los grandes cantantes habían enmudecido, y Verdi, con *Ernani*, *Macbeth*, *Nabuco*, *I Lombardi*, *I Masnadieri* y *Attila*, dominaba ruidosamente en el Teatro del Circo y en el del Museo.

La ocasión era, pues, oportunísima para correr una aventura en pro del arte popular español.

Hernando entró bravamente en campaña con *Colegiales y soldados*, y aquella comedia inocente, adornada con música sencilla, no exenta de gracia, y compuesta con la ligereza y las precauciones de quien tantea un terreno desconocido, obtuvo un éxito completo y proporcionó al músico el *desideratum* de todas sus ambiciones: una empresa particular que

subarrendó el Teatro de Variedades para la exclusiva explotación del género.

El día 6 de Junio de 1849, *El Duende* corría, tocando á rebato por las calles de Madrid, y anunciaba un acontecimiento nacional, semejante en trascendencia al que había señalado un cuarto de siglo antes en Francia, la aparición de *La Dame Blanche* de Boëldieu.

El gracioso libro de Olona y la música de Hernando, fácil, chispeante, impregnada de aroma popular, llenaron de regocijo al público y lo atrajeron al pequeño Teatro de Variedades durante 120 representaciones en aquella temporada.

Poco tiempo después, un chispero de la música española, garboso, descocado, irresistible, con la capa terciada, el sombrero de medio lado y la colilla en la oreja, llamaba á las puertas del teatro y entraba en él, aclamado, triunfante, con *Gloria y peluca* y *Tramoya*.

Se llamaba Francisco Asenjo Barbieri, é iba á ser el don Ramón de la Cruz de nuestra música.

El campo mostraba plétora de fuerza; había que sembrar sin descanso. Los compositores que acudían al nuevo género eran cinco; contaban con un poeta y con un cantante.

Reunieron todos su actividad, formaron un haz de voluntad y de entusiasmo, y surgió inmediatamente la famosa Sociedad compuesta de Gaztambide, Hernando, Barbieri, Oudrid, Inzenga, Olona y Salas, «los siete pecados capitales,» como la sátira los llamó entonces.

De aquellos famosos pecados capitales no queda hoy más que uno: Barbieri.

¿Cuál cupo entonces en suerte al autor de *Pan y toros*? No lo sé; pero si tocaran hoy á repartir pecados capitales, podrían adjudicársele en justicia los tres primeros: la sober-

bia, porque pocos podrán mostrarse tan soberbios por haber dedicado los afanes de una vida al cultivo y propaganda de la música nacional; la avaricia, porque nadie más avaro en guardar el tesoro de nuestros cantos populares.

Cuanto á la lujuria. . ¡Respondan por mí los setenta y tantos hijos que ha producido al arte español el matrimonio de Barbieri con la zarzuela!

Su primer vástago nacido al calor de aquella Sociedad comanditaria fué el heraldo de nuestra nacionalidad musical.

El 6 de Junio de 1849 marca la fecha del nacimiento de la zarzuela en Variedades, con *El Duende*.

El 6 de Octubre de 1851; *Jugar con fuego* señala en el Teatro del Circo el glorioso día del bautismo y de la confirmación de la ópera cómica española.

Desde este instante comienza la vida de la música nacional en el siglo XIX.

El público, arrebatado por aquella insólita manifestación del arte que le revela en el idioma nativo los secretos de un nuevo goce, se siente arrastrado, rejuvenecido y hasta orgulloso, al saludar con exclamaciones de júbilo aquella graciosa y robusta criatura que habla español, que forma parte de la familia, que ha nacido en nuestra propia casa.

Todos la acarician, todos la miman, todos la festejan embelesados. Gaztambide, Barbieri y Oudrid no se dan punto de reposo en alimentarla, en abrigoarla, en aumentar sus condiciones de viabilidad.

Barbieri canta al recién nacido el bolero de *Los Diamantes de la corona*; Gaztambide hace maniobrar ante la cuna infantil á los reclutas de *Catalina*; Oudrid alegra la estancia con la jota de *El Postillón de la Rioja*.

Un nuevo padrino se presenta de pronto pidiendo parti-

cipación en los jolgorios del bateo. Viene de Italia, bañado de sol, saturado de melodía, y trae preciosos regalos que provocan la admiración general.

Estos regalos se llaman *El Dominó azul*, *El Grumete*, *Marina*, trajes admirables, trajes inmortales que, con los demás, vienen á formar el equipo de la zarzuela.

Ventura de la Vega, Olona, Camprodón, Ayala, García Gutiérrez, jóvenes, entusiastas, llenos de fe, ayudan á los músicos en su noble tarea.

Adela Latorre, Elisa Villó, Salas, González, Caltañazor, Calvet, interpretan las nuevas producciones en medio del aplauso general.

La zarzuela vence, la zarzuela triunfa; Madrid entero se rinde á sus encantos en aquella fulgurante aurora de artística redención.

Las pobrezas de la familia se han convertido rápidamente en capital que permite vivir con algún desahogo.

Varietades, los Basilio, el Circo son casas de huéspedes, cuyas patronas reclaman crecido alquiler; hace falta una instalación definitiva, una propiedad particular, lujoso inmueble que convierta en casero al inquilino, y donde pueda el flamante género desplegar cómodamente, libremente, todas sus galas.

Para este objeto las corcheas son insuficientes; se impone el vil metal. Reúnense los pecados capitales y acuerdan que cada uno aportará mil duros para realizar el proyecto antedicho.

Hernando, Inzenga y Oudrid se separan entonces de la cofradía amigablemente, sin rencor, dispuestos á coadyuvar por su parte á la prosecución del artístico ideal que han adoptado con tanto ahinco.

Los cuatro restantes, Olona, Barbieri, Gaztambide y Sa-

las, se dirigen al banquero D. Francisco de las Rivas, recaban y obtienen de éste un terreno y fondos anticipados, y en el corto espacio de seis meses surge el Teatro de la Zarzuela, construído bajo la dirección del arquitecto D. José María Guallart.

*Aut Gesar, aut nihil.* Los ambiciosos han vencido; en siete años, en siete años no más, la larva del Instituto se ha convertido en la mariposa de la calle de Jovelanos.

Ya la zarzuela es mayor de edad; ya puede lanzarse sola al mundo, sin necesidad de andadores.

Con fortuna inaudita, con vertiginosa rapidez, ha vencido á todos, arrollando cuantos obstáculos se oponían á su marcha.

La historia de la música española no registra en sus anales nada parecido á ese «¡Lázaro! ¡Levántate y anda!» de nuestros maestros al arte nacional.

Al instalarse la zarzuela en su espléndida morada, el 10 de Octubre de 1856, prodúcese un hecho extraordinario: los padrinos del nuevo género penetran en el edificio, se posesionan de él y dejan al padre en la puerta.

Separados como corporación los pecados capitales, todos vuelven á la labor individualmente, todos menos uno. Es Hernando, que se ha quedado fuera, que novolverá nunca á estrechar en su seno paternal al ser que ha engendrado con *El Duende*, duende él mismo, fantástica sombra que crea la zarzuela y muere al darla á luz.

Estoy narrando, no puedo detenerme, no quiero comentar. Saludo, al pasar, al autor de *El Duende*, al gran proscrito, al que trajo á la zarzuela las gallinas para que se las comiesen los demás. *Sic vos non vobis.*

Oudrid, Gaztambide, Barbieri y Arrieta inauguran la

nueva casa y sientan en ella sus reales acompañados siempre por el éxito.

Narciso Serra escribe para Oudrid *El último mono*, Gaztambide se estrena con *Los Madgyares*, Barbieri con *El Diablo en el poder*, Arrieta con *El planeta Venus*.

Con la velocidad adquirida en el Teatro del Circo, la zarzuela corre, corre sin cesar, como locomotora lanzada á toda velocidad por una recta interminable.

En su desenfrenada carrera tropieza con el Teatro Real, choca con él, lo arroja fuera de la vía y prosigue triunfante su camino. La máquina española ha vencido á la máquina italiana; el plebeyo, el esclavo ha podido con el amo, ha derribado al señor feudal.

¡*Roberto il diavolo*, *Poliuto* y *Don Pasquale*, vencidos por *El relámpago*, *Catalina* y *El Dominó azul*! *La Penco*, *la Ortolani*, *Fraschini* y *Violetti*, vencidos por *Elisa Villó*, *Clari-ce Di-Franco*, *Manuel Sanz* y *Vicente Caltañazor*!...

---

Un campeón de la ópera italiana, campeón chispeante de ingenio, cayó entonces sobre la ópera cómica española, gritando como un energúmeno, elevando el odio á la categoría de santa pasión, llamando á la ópera cómica española «espectáculo burlesco, caricatura del arte, tonadilla confundida con el sainete, *vaudeville* salpimentado de coplas y de finales, cuyo trivial sentimentalismo se halla al alcance de las *traviatas* más ínfimas.»

¿Quién era ese feroz enemigo de la zarzuela que contra ella blandía indignado la espada del Angel Exterminador?

¡Era D. Pedro Antonio de Alarcón, era el literato emi-

nente, el ilustre novelista, cuya reciente pérdida lloramos todos, el que había de teñir su pluma de oro en sangre del pueblo español y legar á la posteridad esa inmortal zarzuela literaria que se llama *El sombrero de tres picos!*...

¡Viva Francia —gritaba,—donde hay un teatro de grande ópera seria francesa que produce las inmortales obras de Halévy, de Auber y de Meyerbeer!

Al expresarse así, Alarcón pasaba una esponja sobre el teatro de la ópera cómica francesa donde brillaban *Les Mousquetaires de la Reine* y *L'Eclair*, de Halévy, donde Auber tenía y tiene su trono, y al cual Meyerbeer rindió pleito homenaje con *Le Pardon de Ploermel* y *L'Etoile du Nord*.

Para Alarcón *La Muette de Portici*, de Auber, era inmortal porque se ejecutaba en el «teatro de grande ópera seria francesa.» No sabía el antizarzuelero implacable que Francia entera ha proclamado, como obra maestra del chispeante y prolífico maestro, una zarzuela, *Le domino noir*.

Pero la zarzuela española, la ópera cómica indígena, absorbía entonces, según Alarcón, todos nuestros talentos líricos, representaba nuestra ilustración filarmónica, resumía la vida de nuestra música nacional, y esto es lo que ponía fuera de sí, esto es lo que escandalizaba ya entonces al futuro autor de *El Escándalo*.

Treinta y cuatro años han transcurrido desde que las galas de su ingenio pretendieron en vano entorpecer la brillantísima marcha de la zarzuela, treinta y cuatro años que representan en la historia el espacio de un segundo.

Y la zarzuela vive hoy en el corazón del pueblo tan lozana como entonces; y hoy, como ayer, absorbe nuestros talentos líricos, resume la vida de nuestra música nacional.

Los tiempos han cambiado, es cierto; Alarcón no existe ya, y los que pretenden imitarle son enanos á quienes na-

die escucha, gnomos de la impotencia ó del despecho que hinchán los carrillos, ahuecan la voz y reniegan de Titania y de Oberon, chillando: ¡Muera la Alhambra!

Las chispeantes sátiras de Alarcón, sus virulentos apóstrofes, sus saladas invectivas obedecían á algo, eran amor y celos, el alma del poeta ofrecida en holocausto á la ópera italiana, en cuyos altares comulgaba diariamente.

La melodía, «ese aliento de Dios,» como la llamaba el poeta, calmaba tal vez los arrebatos de su exquisita sensibilidad en el ambiente tierno, mórbido de las melodías bellinianas, en el medio legendario, fantástico del *Roberto il diavolo* de Meyerbeer.

Dejar vacía la gran basílica extranjera para solazarse en la ermita nacional era para el poeta un crimen, era pasar del palacio á la taberna, huir del templo de Vesta para revolcarse en el lupanar.

Se embozó en el odio como en una clámide santa, y no quiso jamás rendirse á las evidencias de la realidad; de ahí lo infructuoso de sus famosas campañas.

Si Alarcón se hubiese acercado á la zarzuela, hubiera sido segura, segurísima la reconciliación: me atrevo á afirmarlo así, porque el gran escritor carecía de la terquedad de los pigmeos, no tenía el orgullo de los tontos. Voy á demostrarlo con una anécdota.

Cuando hace veinte años publicó la preciosa colección de artículos titulada *Cosas que fueron*, escribíle una carta de felicitación, en la cual reproduje algunas observaciones que verbalmente le había hecho antes acerca de su entusiasmo por el *Roberto* de Meyerbeer, entusiasmo que dejaba en segundo lugar en la devoción del crítico á *Los Hugonotes* y *El Profeta*.

Alarcón me contestó enseguida.

«Creo que tiene usted mucha razón—escribíame entre otras cosas—en lo que dice de mi artículo sobre el *Roberto*. Siempre me arguyó la conciencia de haber hablado de Meyerbeer sin suficiente copia de datos. Cuando escribí aquel artículo había oído cincuenta veces el *Roberto*, tres *Los Hugonotes* y tres *El Profeta*. Guíome, pues, el amor. Después he empezado á saborear *Los Hugonotes* y á sentir unos escrúpulos que usted convierte hoy en remordimientos. Yo cantaré la palinodia en la primera ocasión que se me presente.»

Hé aquí á Alarcón de cuerpo entero, hé aquí su grandeza de alma, la nobleza de su carácter.

¿No es lícito asegurar que quien por confesión propia iba al Teatro de la Zarzuela «cuatro veces al año,» habría cambiado radicalmente de parecer si hubiese asistido con frecuencia al nuevo coliseo donde los madrileños rendían culto tan ferviente al género nacional? El fragmento de la carta de Alarcón no deja, en mi concepto, lugar á dudas.

Sí; Alarcón maltrataba á la zarzuela porque nutría contra ella la antipatía que inspira siempre la cosa ó el ser que empequeñece lo que adoramos. La zarzuela era para él la rival victoriosa de la ópera italiana; juróla por eso odio perdurable, y murió aborreciéndola sin conocerla, sin haber querido conocerla jamás.

De otra suerte, el gran novelista, el hombre de corazón que había escrito *La Noche Buena del poeta*, hubiese amado á la ópera cómica española, á la hija gallarda y robusta del pueblo, á quien despreció y vilipendió sin tasa ni medida, contra quien disparó los acerados dardos de su ingenio, y que le perdonó en cambio su guerra sin cuartel como perdona la amante madre las travesuras del mozuelo sensible

y apasionado, de naturaleza pendenciera, de temperamento alborotador.

---

Hija del pueblo nació en efecto la zarzuela; hija del pueblo fué siempre y sigue siéndolo, é hija del pueblo morirá.

Su gloria está ahí, en nutrirse de la sangre del pueblo, en señalar los caracteres de una nación en aquello que la nación tiene de más típico, de más individual, que la separa y distingue de las demás naciones.

Cuando oigo hablar de carácter nacional en la ópera, pienso siempre en Mozart y Rossini, en *Don Giovanni* é *Il Barbiere di Siviglia*, y me pregunto si esas dos obras maestras de género tan distinto, de estilo tan diferente, encarnan en su esencia el carácter del pueblo español.

No, no hay nada de español en ese Don Juan Tenorio ni en ese sevillano correveidile, inmortalizados por dos genios del arte musical. Son dos creaciones de acabada belleza, joyas de inestimable valor que Alemania é Italia exhiben con orgullo, porque representan la personalidad artística de ambas naciones.

Pero ¿en qué consiste esa personalidad? Confieso que al llegar á este punto empiezan mis dudas y acabo por hallarme en un verdadero laberinto.

Lulli y Gluck, Rossini y Meyerbeer representan, á no dudarlo, el nacimiento y el desarrollo de la ópera francesa. Lulli y Rossini son italianos, Gluck y Meyerbeer son alemanes.

¿Se encuentra el carácter francés en las obras de esos grandes maestros? El *Thésée*, de Lulli, y la *Armide*, de Gluck; el *Guillaume Tell*, de Rossini, y *Les Huguenots*, de

Meyerbeer, ¿revelan acaso, desde luego, de un modo claro y terminante la individualidad musical de Francia?

Sabido es que en lo que pudiéramos llamar nacionalidades musicales, Italia ha tenido la melodía como distintivo peculiar, mientras Alemania ha ejercido una especie de monopolio sobre las combinaciones armónicas y el colorido de la instrumentación.

Quedaba á Francia ser producto híbrido de esos dos caracteres, amalgamando el total de procedimientos que forma la belleza en toda obra de arte musical.

Ahora bien: ¿qué parte de temperamento italiano tuvieron que cercenar en sí mismos Lulli y Rossini para formarse un temperamento francés? ¿De qué elementos de naturaleza alemana se vieron obligados á despojarse Gluk y Meyerbeer para adquirir en Francia derechos de artística naturalización?

*Il Barbiere di Siviglia* es ópera italiana. El *Guillaume Tell* es ópera francesa. ¿Por qué? ¿Porque está escrita en francés? En tal caso, *Don Giovanni* y *Le nozze di Figaro* serían óperas italianas, y no tengo noticia de que Italia haya jamás reclamado la honra de contar á Mozart entre sus músicos nacionales.

Que el estilo de Rossini haya sufrido alguna modificación, en el fondo, en *Guillaume Tell*, escrito cuando el maestro se hallaba en la plena madurez de su talento, ¿significa acaso que entre esa ópera é *Il Barbiere di Siviglia* existen las diferencias que separan el carácter nacional italiano del carácter nacional francés?

¿En qué estriba tal diferencia? ¿Dónde está? ¿Quién es capaz de señalarla de un modo racional y lógico?

¿Ha habido alguien que haya echado de menos en el *Don Giovanni* y en *Il Barbiere di Siviglia* el carácter español?

Pase aún que la música de la ópera de Rossini tuviese por afinidadés generales de raza un átomo, un átomo siquiera de nuestro carácter. ¿Pero *Don Giovanni*? ¿Se explica que la obra maestra de Mozart, de un alemán, se explica que lo que caracteriza á una nación desemejante de todo en todo de la nuestra, pueda contener la menor huella del temperamento español?

Y, sin embargo, *Don Giovanni* es una maravilla del genio, como es otra maravilla la ópera de Rossini.

Lo que hay de más cierto y positivo en el asunto es que la obra de arte resulta bella por la inspiración individual, y que si esta inspiración muestra en la ópera un carácter nacional marcado, ese carácter se contrae exclusivamente al artista creador, y sólo podrá ostentar sello de nacionalidad cuando los procedimientos originales formen escuela en el país donde el artista vive.

En tal caso, ¿qué caracteres de nacionalidad podemos ostentar en la ópera los españoles? La melodía pertenece á Italia por juro de heredad; la armonía y la instrumentación están vinculadas en Alemania; los franceses reclaman para sí la honra, que puede estimarse excesiva, de haber fundido esos caracteres en un conjunto ideal.

¿Qué nos dejan entonces á nosotros? ¿Qué asidero tiene España para ocupar mañana un puesto en el concierto de las naciones musicales? Si no temiese ofender susceptibilidades políticas, diría que no nos queda más que un medio: acogernos á la triple alianza.

¿Pero adelantariamos algo con eso? No; al contrario, perderíamos lo poco que nos resta del carácter español, y eso poco que aún conservamos, ese vestigio elocuente de nuestro atavismo no está, no puede estar sino en la zarzuela, en esa institución admirable mal bautizada con ese nombre,

que los despechados y los ignorantes de hoy usan como despectivo de ópera cómica española.

Si pueden caber dudas acerca del carácter nacional, tratándose de la ópera, esas dudas se desvanecen en el acto al tratarse de la zarzuela.

La nacionalidad musical en la ópera encierra al país entero, y en el comercio incesante de las naciones, en las relaciones que mantienen todas por virtud de los adelantos modernos, los rasgos distintivos del carácter se desvirtúan, se mixtifican y acaban por borrarse.

La zarzuela gira en órbita más modesta, sus aspiraciones no son tan altas; no pretende encerrar en sus manifestaciones la individualidad musical de toda la nación.

Producto el más puro y directo de la canción popular, la zarzuela representa al pueblo, es la voz del pueblo como elemento esencial del arte, como sello inalienable de virtualidad.

En ese todo nacional que la ópera abarca, la zarzuela se contenta con una parte, pero esa parte es la que mantiene á través de los siglos y de las evoluciones la fisonomía propia, el concepto típico de la nación, ese carácter cuyo fondo no logra alterar el movimiento del progreso, y que conserva incólumes, á despecho de la civilización, las tradiciones de toda nuestra raza.

Esa parte es la que seduce, la que excita la curiosidad y el interés del extranjero, porque en ella se contienen la sangre y los nervios, la herencia natural, el temperamento, la vida entera de un país.

Al calor del pueblo nació la zarzuela; la gestación popular fué para ella larga y dolorosa, pero presidió á un alumbramiento feliz y le prestó músculos de acero, llenó su sangre de glóbulos rojos, le comunicó fuerza y vigor admira-

bles para hacer frente á las contingencias de lo porvenir.

Se crió en medio de la calle, como retoño de desheredados, y creció y se desarrolló á la intemperie, al aire libre, curtiendo así su cuerpo, templando así su alma en el regazo del pueblo donde halló abrigo y amor.

Ese amor y ese abrigo le han bastado para crecer y vivir sin el auxilio de nadie. Ella, que tenía y tiene más derecho que la ópera italiana para pedir el auxilio oficial, no lo ha reclamado nunca. La han abandonado á sus propias fuerzas, y así ha vivido y vive aún, sola, independiente, orgullosa en su aislamiento, porque le basta el cariño del pueblo para cantar sus pesares y endulzarlos, para celebrar sus alegrías y propagarlas, para adquirir, en una palabra, derechos de inmortalidad.

Alarcón veía en la melodía de la ópera italiana «el aliento de Dios.» Yo veo en la zarzuela el aliento del pueblo, y reclamo el abolengo divino para las melodías populares con más justicia que el insigne escritor: *Vox populi, vox Dei*.

El alma de la zarzuela es el alma del pueblo, son sus cantares sus tristezas, su júbilo, su expansión. La media tinta domina en ella; no es ampulosa, no es doctoral; vive en la plaza pública y no en el ateneo, y ostenta como cualidades nativas la claridad, la sencillez, el gusto, la proporción.

De ella puede decirse lo que Heine dijo de la ópera cómica francesa, puede decirse que posee la gracia serena, la dulzura ingenua, una frescura semejante al perfume de los bosques, un natural verdadero, verdad y naturaleza y hasta poesía, una poesía sin el estremecimiento de lo infinito, sin encanto misterioso, sin amargura, sin ironía, una poesía que goza de excelente salud.

De ella ha disfrutado casi siempre nuestra zarzuela, y

digo casi siempre, porque si alguna vez ha padecido enfermedades y con frecuencia se le ha conceptualado en estado gravísimo y aun en peligro de muerte, su robusta constitución ha triunfado de todas las dolencias y ha salido de ellas más joven, más fresca que antes de enfermar.

Los Bufos, impuestos por la musa descarada, graciosísima de Eusebio Blasco, al inocularnos su veneno, nos dieron en cambio *Robinson* y *El tributo de las cien doncellas*, *El Potosí submarino* y *Un sarao y una soirée*, y no cerraron el paso á *El Barberillo de Lavapiés*, ni á *El primer día feliz*, ni á *La Marsellesa*, ni á *El Salto del Pasiago*, ni á *El Anillo de hierro*.

Los teatros por horas encierran joyas musicales y no han puesta obstáculos á *La Tempestad* y á *La Bruja*, que señalan actualmente la transformación de la ópera cómica española.

Las artes, como los individuos, conocen la lucha por la existencia, se hallan sujetas á las acciones y reacciones, á las desgracias, á las contingencias de todo linaje que afligen á la humanidad.

La zarzuela no podía sustraerse á esa ley común, y ha tenido sus vicisitudes; pero el pueblo la ha salvado en las grandes crisis y se mantiene en pie cuando la confusión reina en todas partes, cuando diríase que el arte parece hoy anonadado bajo la garra gigantesca de Ricardo Wagner.

Dotada de ductibilidad incomparable, eligió para su alma española el cuerpo que le imponían las naciones que han dictado leyes al mundo musical.

Italiana cuando Italia ejercía su soberano imperio, se plegó al corte de la ópera de Rossini como más en consonancia con nuestros gustos.

Los adelantos modernos no la han encontrado jamás indiferente; ha seguido paso á paso su desarrollo y se los ha apropiado en discreta proporción, siempre en la media tin-

ta, sin rebasar los linderos de la claridad y de la sencillez, que son sus condiciones esenciales. Cambia y no se altera, se ha transformado sin desnaturalizarse.

---

Y ahí está todavía en el corazón del pueblo, ahí está, en ese trono que ha desafiado todas las revoluciones y ante el cual acuden los españoles todos sin necesidad de pedir audiencia.

Ella es nuestra única conquista musical del presente siglo, y ella debe ser nuestro orgullo, porque nos pertenece, porque la hemos creado aquí, en el abandono, en la miseria artística, y hemos logrado que su nombre sea conocido en toda Europa.

En toda Europa, sí, porque las naciones europeas saben que existe en España la zarzuela como única y genuina manifestación de la música nacional.

No conocen la cosa, pero conocen el nombre, lo citan con afecto, y hay en esas citas un tributo de respetuosa simpatía para nuestra patria, el saludo que cambian en alta mar buques desconocidos, de diferentes naciones, izando y arriando el pabellón.

Apesar de la baja categoría á que pretenden reducirla muchos, amamos á la zarzuela y acudimos siempre á sus llamamientos con entrañable solicitud.

Hace cerca de medio siglo que vive entre nosotros y que vivimos con ella, tan pronto regañados como en paz, dando razón al proverbio que asegura que los que se quieren mucho riñen con frecuencia.

¿Queréis una prueba irrefutable de la fuerza de la ópera cómica española? ¿Queréis una muestra irrecusable de su vitalidad?

Héla aquí: un intérprete entusiasta y empresario á la vez de la zarzuela, D. Eduardo G. Berges, tomó á su cargo durante la temporada de 1890-91 el teatro de la calle de Jovellanos.

¿Sabéis cuál fué el resultado de esa campaña, que comenzó el 29 de Noviembre de 1890 y terminó el 15 de Junio de 1891?

El resultado fué el siguiente: doscientas veintiocho representaciones, de las cuales correspondieron doscientas trece á zarzuelas españolas, desde *Jugar con fuego*, *Catalina* y *El Dominó azul*, hasta *La Marsellesa*, *La Tempestad* y *La Bruja*, y un ingreso total de *trescientas cuarenta y ocho mil doscientas diez y nueve pesetas con quince céntimos*, para que el diablo no se ría de la mentira.

En la actualidad existen dos teatros que cultivan el género, y en ellos se han contado por llenos las representaciones de las zarzuelas del antiguo repertorio.

Es decir, que transcurridos cuarenta años, el público madrileño rehace, según la gráfica expresión de los franceses, una virginidad á *Jugar con fuego* y *Catalina*, á *Marina* y *El Dominó azul*, y acoge con igual entusiasmo las obras de hoy, aquellas que representan la transformación de la ópera cómica en su forma más moderna.

¿Y qué? ¿No es éste su mayor timbre de gloria? ¿Habrá quien se atreva aún á calificar de *musiquilla* la música que en la actualidad conmueve y deleita al público lo mismo que hace cuarenta años? ¿No indica esa longevidad la bondad y la fuerza de la obra? ¿No demuestra que el aroma popular ejerce siempre un atractivo irresistible, y que á despecho de los procedimientos de forma que envejecen forzosamente, queda robusta y viril en el fondo la sustancia del pueblo como imborrable sello del carácter español?

Y es que la zarzuela nos recuerda lo que somos; nos reconocemos en ella; es un espejo que refleja nuestra fisonomía, donde nos vemos tal cual hemos sido y seremos siempre quizá, ligeros, versátiles, apasionados, hidalgos orgullosos y pobres, galanteadores por naturaleza, dadivosos por condición, con reminiscencias de devoto y trasuntos de guerrillero, Tenorios en la apariencia, Quijotes en la realidad.

La riqueza de nuestros cantos populares encierra en la zarzuela á toda la nación. La soleá y el polo, las seguidillas, el bolero y la jota subrayan en ella los componentes de nuestro carácter: la indolencia africana, la gracia andaluza, el descaro del chulo, el garbo de la manola, la fiereza del aragonés.

Los variados ritmos de la canción esmaltan el cuadro, lo abrillantan, crean en torno suyo un marco incomparable que sirve de estudio al crítico, de deleite al artista, de solaz y consuelo al pobre menestral.

¡Dejad al pueblo que cante, y hacedle cantar vosotros, oh músicos y poetas españoles!

Á esa hermosa misión dedicaron su vida D. Francisco A. Barbieri y D. Emilio Arrieta, los dos insignes maestros que ocupan en la Sección de música de esta Academia preeminente lugar.

La obra que han legado al arte patrio pertenece ya á la historia, y hoy puedo impunemente, sin adulación, ofrecer á los dos eminentes compositores el tributo del cariño, de la gratitud y de la admiración de toda España.

Hijos del pueblo, el pueblo los ha hecho grandes, los ha immortalizado, porque han cantado con él, han respirado con él, se han compenetrado en él y han extraído su esencia artística en plena efervescencia de la savia popular.

Ellos personifican la ópera cómica española, ellos son los gloriosos representantes de nuestra música, los supervivientes de la antigua zarzuela.

Sus obras contienen nuestra sustancia; en las páginas inmortales de *Pan y toros* y *Marina*, de *Jugar con fuego* y *El Dominó azul*, late febrilmente, corre y se agita, como manifestación indeleble de nuestra raza, el carácter nacional.

Barbieri y Arrieta, Hernando, Gaztambide, Inzenga, Vázquez, Oudrid, Camprodón, Vega, Picón, Olona, Frontaura, Larra, todos cuantos dedicaron á la zarzuela sus afanes, poseen una estatua en el corazón del pueblo español, todos merecieron bien de la patria, porque crearon para la patria un arte suyo, arte que no ha envejecido ni envejecerá nunca, porque podrá resistir los olvidos de la posteridad al calor de las tradiciones populares...

Tengo que hacer un supremo esfuerzo para detenerme aquí, porque sé los deberes á que la actualidad me obliga.

La zarzuela de ayer me pertenece y he hablado de ella sin rebozo. La de hoy está demasiado cerca para que me sea permitida tamaña libertad.

Varios nombres, dignos todos ellos de respeto y de consideración, acuden á mis labios, y tengo que violentarme, sobre todo para omitir uno que todos los españoles pronuncian con entusiasmo y con afecto, porque resume actualmente el movimiento, la vida moderna de la música española.

No puedo escribirlo, me está vedado pronunciarlo. Hacedlo vosotros por mí, y unid á los vuestros mis sentimientos de cariño y de admiración.

Termino, Sres. Académicos, recordándoos lo que os dije en los comienzos de este discurso. El único título que puedo ostentar, al sentarme á vuestro lado, es el de entusiasta del arte, y ese título invoco para que juzguéis mi trabajo con benevolencia.

Estudiando detenidamente el arte musical patrio, he podido apreciar en lo que vale la admirable labor de nuestros maestros al leernos la ópera cómica española.

Es, ya lo dije antes, la única conquista musical del presente siglo. Arte pequeño para algunos, es grande para mí, porque representa, en música, nuestra fe de vida, lo que podemos ostentar como patrimonio exclusivo nuestro, es lo que interesa, entretiene, deleita y entusiasma, es el pan artístico del pueblo, lo que alimenta de jugo musical á toda la nación.

Privada de amparo en las esferas oficiales, la zarzuela no ha molestado jamás á nadie con solicitudes de pordiosera porfiada; ha vivido y vive exclusivamente del favor del público y á su sombra crecen y se desarrollan fuerzas considerables del país, que de otra suerte morirían en la inercia. Ésta es su mayor gloria, lo que da á la zarzuela carácter grande, poderoso, innegable de institución nacional.

Día llegará en que el Estado lo comprenda, día llegará en que nuestra Escuela Nacional de Música y Declamación, ese Conservatorio de donde han salido Gaztambide y Barbieri, Fernández Caballero, Marqués y Chapí, caiga en la cuenta de que allí donde se educa al artista creador debe á la par educarse al intérprete.

Todavía no estamos allí y la zarzuela continúa abandonada por los Gobiernos y relegada á una esfera ordinaria y vulgar por los linajudos del arte y de la afición.

Contra tal injusticia protestan estas líneas, en las cuales he procurado mostrar las grandezas que encierra lo que muchos conceptúan pequeño, en las cuales he querido enaltecer lo que algunos pretenden deprimir.

Álcese mi voz humilde en este recinto y sea voz amiga, voz fraternal para los músicos y poetas españoles que trabajan por el pueblo, confortando su ánimo, regocijando su espíritu, elevando el nivel de su inteligencia, haciendo, en suma, obra de cultura nacional.

Y sea á la vez, Sres. Académicos, cordial saludo que os dirijo, al disponerme á compartir con vosotros las arduas tareas que el Estado encomienda á vuestro celo y á vuestra ilustración.





CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI

ACADÉMICO DE NÚMERO



SEÑORES:

La última vez que tuve el honor de dirigiros la palabra en este sitio, lo hice para contestar á un discurso cuyo tema era ajeno á mis preferentes estudios. Á ello me forzaron consideraciones de amistad y compañerismo, que me pusieron en grave aprieto, del cual salí como Dios me dió á entender.

Consideraciones análogas me ponen hoy en mayor compromiso, porque con el tema del brillante discurso que acabáis de oír, me sucede absolutamente lo contrario que en la ocasión anterior, puesto que dicho tema es tan íntimo de mis estudios, de mi sentimiento y de mi personal historia, que me parece imposible ocuparme en él, sin caer en el exceso de una presunción ridícula ó de una afectada modestia, extremos ambos que rechaza la rectitud de mi carácter y mi propia conciencia. Por otra parte, si no me hago cargo de los grandes elogios que á mis obras acaba de prodigar el nuevo Académico, podré tal vez ser tachado de ingrato ó descortés, no siendo lo uno ni lo otro, y si correspondo á tales favores encomiando los méritos del preopinante,

cuantos saben los lazos de antigua amistad que con él me ligan, podrán pensar maliciosamente que tal proceder no es hijo de la justicia, sino lo que vulgarmente se llama un juego de compadres. ¿Cómo, pues, podré salir de este atolladero?... Me parece que lo mejor será callar respecto á lo que personalmente me concierne, dejando al amigo la responsabilidad íntegra de su discurso, para que lo juzgue la opinión pública, y por lo que atañe al nuevo Académico, dar sencillamente razón del perfecto derecho con que viene á sentarse entre nosotros.

---

Hace ya veintidós años que en las columnas de *El Imparcial*, periódico de Madrid, empezaron á hacerse notar muy favorablemente artículos de crítica y literatura musical suscritos por el Sr. D. Antonio Peña y Goñi. Todo el mundo preguntaba quién era el nuevo escritor que, con tal conocimiento del arte y tanta facilidad de estilo, vulgarizaba los buenos principios de la música; y como el público estaba acostumbrado á ver en los periódicos políticos, por lo general, sólo críticas más ó menos apasionadas, ó crónicas escritas por meros aficionados, ignorantes de los verdaderos fundamentos del arte, de aquí el interés que despertaron los artículos del Sr. Peña y Goñi; y no poca sorpresa se produjo cuando se hizo público que el joven escritor, que con tanta soltura manejaba la lengua castellana, era guipuzcoano y había aprendido la música en San Sebastián, bajo la dirección del organista y maestro de aquella capital, el insigne Santesteban, muerto hace pocos años.

Allí el Sr. Peña y Goñi llegó á hacerse un pianista distinguido, y luego aquí, en el Conservatorio de Música, es-

tudió la armonía, hasta un grado tal que le permitió descifrar y ejecutar en el piano cualquier partitura. No obstante, sus intenciones nunca fueron las de profesar el arte músico, sino las de elevarse al conocimiento y cultivo de la literatura musical en sus diversas manifestaciones, y más particularmente en lo tocante á nuestro país.

De aquí la resonancia, mayor cada día, que fueron alcanzando sus artículos de *El Imparcial*, siendo buscados y aplaudidos tanto por los artistas cuanto por el público. Llegó á tal punto su reputación, que cuando en el año 1873 el Gobierno pensó en crear la Sección de Música de esta Real Academia, fué indicado el Sr. Peña y Goñi para ocupar una de las doce plazas de la nueva Sección, plaza que él se excusó de aceptar, alegando con la mayor modestia que se consideraba todavía demasiado joven para merecerla; pero yo sospecho que en esta excusa se encubrían otros pensamientos, quizás el de no despertar la envidia de algunos aspirantes ó el de seguir en franquía para ejercer la crítica, sin que pudieran atajar sus vuelos juveniles las consideraciones de seriedad y de reposo que requieren los cargos académicos. Como quiera que ello fuese, es lo cierto que hizo borrar su nombre de la candidatura académica, y que siguió publicando interesantes artículos de crítica y literatura musical en el indicado periódico, los cuales fueron leídos generalmente con singular atención, por reflejarse en ellos no sólo el sentimiento de la belleza artística en general, sino también las tendencias revolucionarias que ya se dejaban sentir en las obras de Wagner, discutidas en todos los círculos artísticos de Europa.

Ansioso el Sr. Peña de dar á sus escritos un desarrollo mayor del que se le permitía en las columnas de *El Imparcial*, se puso de acuerdo con su amigo el malogrado filósofo

D. Manuel de la Revilla, y juntos fundaron por su cuenta la revista semanal intitulada *La Crítica*, cuyo primer número se dió á luz el día 15 de Octubre de 1874.

Con gran favor fué acogida por el público esta revista; pero como sus autores, si entendían mucho de letras y de artes, eran absolutamente ignorantes en materia administrativa, resultó que aunque contaron con suscritores en número más que suficiente para que el periódico les produjera beneficios materiales, éstos fueron contrarios á su peculio, por lo cual tuvieron que dejar de publicar dicha revista al año siguiente de haberla fundado.

Entonces el Sr. Peña y Goñi, solicitado por directores de varios periódicos, empezó á colaborar como crítico musical en *El Globo*, luego en *El Tiempo*, en *La Europa*, en *La Ilustración Española y Americana*, en *La Correspondencia Musical*, en *La Época* y en otros varios periódicos españoles, entre los cuales se cuenta el *Madrid Cómico*, del cual es constante colaborador, publicando artículos satíricos que tienen mucha gracia, pero que no se la hacen á los satirizados. Cito este hecho público y notorio, solamente por hacer notar que aunque al Sr. Peña le han ocasionado algunos disgustos sus críticas un tanto acerbas, él siempre se ha inspirado en el profundo sentimiento estético del arte y en el entusiasmo que siente por la buena música de cualquier género que sea; y si en algunos casos pudo tal vez equivocarse, hay que considerar lo que es la vida periodística y que estamos atravesando una época de revolución artística y de polémica, que no puede menos de influir hasta en los espíritus más tranquilos y amantes de la tradición.

En el año 1878, bajo el título de *Impresiones musicales*, reunió el Sr. Peña y Goñi en un tomo de cerca de cuatrocientas páginas algunos de sus artículos críticos-literarios.

cuyo tomo fué recibido con tal favor, que su edición fué agotada al poco tiempo. Desde entonces hasta hoy, al par que ha seguido colaborando en varios periódicos, ha publicado por su cuenta gran número de opúsculos biográficos, históricos y críticos, entre los cuales merecen particular mención los intitulados *La obra maestra de Verdi*, *Los despojos de «La Africana»*, *Carlos Gounod*, *Arte y patriotismo*, *El «Mefistófeles» de Arrigo Boito*, *Contra la ópera española*, y otros, ya agotados ó que han merecido los honores de ser impresos por segunda vez.

La reputación del Sr. Peña y Goñi ha traspasado también los Pirineos, y su firma ha aparecido varias veces en el periódico musical de París *Le Ménestrel*, al pie de correspondencias redactadas en francés, cuyo idioma habla y escribe con propiedad nuestro nuevo Académico.

---

Al llegar aquí, me veo precisado á hacer mención de otros escritos del Sr. Peña y Goñi, los cuales, aunque son ajenos al arte de la música, le han dado gran reputación, particularmente en las masas de nuestro pueblo; pero no me ocuparé en este asunto sin evocar previamente la memoria de aquel gran artista, Director que fué de esta Real Academia y pintor el más genial de nuestros tipos y costumbres populares; ya comprenderéis que me refiero á D. Francisco Goya y Lucientes.

De este insigne artista se cuenta que cuando su amigo D. Vicente López lo retrató, contaba Goya ochenta y un años de edad y, sin embargo, dijo que se comprometía á enseñar al retratista la manera de dar *un par de pases de mu-*

*leta*; prueba evidente de lo muy entusiasta que Goya fué por nuestra fiesta nacional más característica. En este mismo salón en que estamos, y frente á nosotros, se halla una corrida de toros debida á su prodigioso pincel, así como el magnífico retrato de *La Tirana* que está encima. Por consiguiente, me parece que no cometeré una profanación, si os hablo ahora de los escritos del Sr. Peña y Goñi relativos á la tauromaquia, cuando nada menos que un Director de nuestra Academia fué tan taurófilo, que de las fiestas de toros y de los toreros hizo asunto para muchos de sus tapices, cuadros y grabados.

Yo no sabré explicar la conexión que existe entre el amor á las bellas artes y la afición á ver corridas de toros, como no sea la de que los artistas somos, por lo general, entusiastas por todo lo que tiene algo de grandioso y de bello estéticamente considerado: así nuestro gran filósofo y mi querido amigo D. Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, dice textualmente: «La tauromaquia es en realidad una terrible y colosal pantomima de feroz y trágica belleza, en la cual se dan reunidos y perfeccionados los elementos estéticos de la equitación y de la esgrima, así como la ópera produce juntos los efectos de la música y de la poesía.»

¡Singular coincidencia la de este parangón!... pues viene á servir para explicar en cierto modo que un crítico musical pueda al propio tiempo ser cronista de fiestas de toros, como lo fué el Sr. Peña y Goñi; pero al serlo no se contentó con dar cuenta de ellas en los términos acostumbrados, sino en una forma nueva, de su invención, llena de gracia y de frases tomadas, ya de la *gente de coleta*, ó ya del público de los *tendidos*, con gran contentamiento de los lectores de *El Imparcial* y de otros periódicos, donde aparecían las revistas

del Sr. Peña y Goñi firmadas con los seudónimos de *El Tío Filena* y otros por el estilo.

Muchas de estas revistas fueron luego publicadas juntas en un tomo, cuya edición costeó nuestro amigo D. Luis Carmena y Millán, quien (véase esta otra coincidencia) es autor de dos obras, la una *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, y la otra *Bibliografía de la tauromaquia*.

Durante cinco años ha sido también el Sr. Peña y Goñi director de *La Lidia*, periódico taurino el más importante y artístico en su género de cuantos en España se publican, y al propio tiempo ha dado á luz un tomo con el título de *Lagartijo y Frascuelo y su tiempo*, escrito con severidad histórica, el cual, sin duda, será muy útil á cuantos en el porvenir quieran conocer lo que en nuestros días han sido las corridas de toros.

Ya hace más de cuatro años que el Sr. Peña y Goñi colgó su pluma de taurómaco, con ánimo de no volverla á descolgar; pero aunque de ella salieron escritos que lo acreditan de inteligente en la materia, y de fácil y festivo escritor, no son ellos los que lo traen á esta Real Academia, sino lo mucho y bueno que ha publicado referente al arte de la música, y sobre todo, su obra más concienzuda, intitulada *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, obra escrita á instancias del conocido editor D. Benito Zozaya, quien la publicó primero en su periódico *La Correspondencia Musical*, formando luego con ella un tomo en 4.º de cerca de 700 páginas.

Aunque el Sr. Peña y Goñi no hubiera escrito sino este libro, tendría mérito sobrado para alcanzar la honra de in-

gresar en esta Academia, y aun en la de la Historia, puesto que el tal libro es una verdadera historia crítica de nuestro teatro lírico, llena de datos de la mayor exactitud é importancia, presentados con buen método, sana crítica y estilo ameno.

Algo de ella se refleja en el discurso que os acaba de leer; pero como no es ahora oportuno analizarla, ni yo puedo hacerme cargo de sus conclusiones, porque me toca en su contenido una parte puramente personal, dejo este trabajo para otros que puedan hacerlo con la debida libertad de espíritu. Sin embargo, para cumplir con la costumbre, me ocuparé en comentar alguna de las ideas que el Sr. Peña y Goñi ha vertido en su discurso.

De una de ellas se desprende un cargo contra los compositores españoles, porque escribieron óperas imitando á las italianas; en lo cual no hallo razón suficiente, porque en el arte de la música, como en todas las demás artes, sus cultivadores han empezado siempre por imitar aquellos modelos admitidos generalmente como de belleza incontestable. Así es que habiendo sido la ópera invención italiana, elevada á tan alto grado de esplendor, los compositores de las demás naciones de Europa procuraron seguir las huellas de los italianos, principalmente en cuanto á la forma del espectáculo se refería.

Testigo de esta verdad y de mayor excepción es el mismo Mozart, quien, si es cierto que en el acompañamiento de sus melodías introdujo el estilo armónico de la escuela alemana, no es menos cierto que en lo general sus óperas fueron escritas sobre libretos italianos y en la forma también italiana, con las modificaciones que le inspiró su genio extraordinario; y no obstante, en su misma obra maestra, en el *Don Giovanni*, hay piezas, como el célebre dúo *La ci da-*

*rem la mano*, que pueden ser consideradas, por su melodía, su acompañamiento y su forma total, como del más puro género italiano. Ahora bien: si de tal manera procedió el compositor más ilustre de la raza germánica, ¿qué hay de extraño en que hicieran otro tanto los menos ilustres de la raza latina?...

Nuestra historia musical se halla tan íntimamente unida á la de Italia, que para demostrarlo no hay que hacer sino recordar que ya en el siglo XV los cantores españoles figuraban en la capilla del Papa con preferencia sobre los italianos y flamencos. En Bolonia enseñaba la música un andaluz, Bartolomé Ramos de Pareja, quien hizo una revolución en el arte con su nueva teoría del *temperamento*. Después, en la misma capilla pontificia llevaba la batuta nuestro compatriota Cristóbal Morales, cuyas obras, anteriores á las de Palestrina y más expresivas que las de éste, eran impresas en Roma y en Venecia, siendo consideradas por los mismos italianos como maravillas del arte.

Larga sería la lista que pudiera yo presentaros de los músicos españoles que brillaron en Italia, donde, además de los ya indicados, hallamos el insigne Victoria, el toledano Diego Ortiz, autor del precioso *Tratado de glosas*; el célebre organista y escritor didáctico Francisco Salinas, el abate Juan de Tapia, fundador en Nápoles del primer Conservatorio de Música conocido; el maestro Francisco Soto de Langa, inventor con San Felipe Neri de la especie de óperas místicas llamadas *Oyatorios*, y, en fin, hasta el gran poeta y músico, fundador de nuestro teatro nacional, Juan del Encina, perteneció á la capilla de música del gran Pontífice León X.

Se me argüirá tal vez que cuando figuraba en Italia la mayoría de los artistas citados aún no se había inventado la

ópera; pero no obstante, hay que tomar en cuenta que por entonces y mucho tiempo después España dominaba políticamente en una gran parte de Italia, y que por esta razón los músicos españoles, puestos en íntimo contacto con los italianos, influían ó eran influidos respectivamente para el desarrollo del arte, no sólo del género sagrado, sino del profano y del popular, según lo demuestran las muchas obras de varios géneros y de autores españoles que se hallan impresas, y principalmente el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, recientemente publicado por esta Academia.

Por aquellos tiempos y durante todo el reinado de la Casa de Austria fueron muy pocos los músicos italianos que vinieron á España, y ya en Palacio y en algunos de nuestros teatros teníamos óperas españolas, como *La selva sin amor*, de Lope de Vega, y otras más ó menos imitadas á las italianas. Pero desde que empezó en nuestra patria el reinado de la Casa de Borbón, el arte italiano y principalmente su ópera tomaron aquí grandísimo desarrollo, merced á la venida de las compañías de *trufaldines* y de operistas italianos, que se apoderaron del Teatro del Buen Retiro, y más tarde del de *Los Canos del Peral*, gracias al gran favor de la Real familia y de la gente cortesana.

Entonces los compositores y los cómicos españoles, que brillaban musicalmente en nuestras zarzuelas, comedias con música, autos sacramentales, *bailes de bajo*, entremeses y tonadillas, quisieron competir con los italianos, y ya á principios del siglo XVIII se cantaban en Madrid con mucha frecuencia óperas españolas, cuya forma era semejante á las italianas; dándose el caso extraño de que luego, en el año 1737, el Obispo de Málaga, Gobernador del Consejo de Castilla, mandase formar una compañía especial de ópera española, para que actuase en los Teatros de la Cruz y

del Príncipe, compañía que en su primera temporada ejecutó ochenta funciones de ocho óperas diferentes, en que todos los personajes fueron representados exclusivamente por mujeres, entre las cuales sobresalieron las cantatrices Rita Orozco, María Antonia de Castro, Bernarda de Villafior, Isabel Vela, Rosa Rodríguez y otras.

No es ahora oportuno seguir paso á paso los dados por los autores y cantantes españoles de aquellos tiempos, pero conviene dejar consignado que siguieron, durante todo aquel siglo y hasta principios del presente, haciéndose grandes esfuerzos por aclimatar en España la ópera cantada en lengua castellana; y digo esto, porque no me atrevo á dar á aquellas obras el nombre de óperas *españolas*, todo caso que sus libretos eran traducciones ó imitaciones de los italianos, y su música compuesta por maestros de Italia residentes en Madrid, ó por compositores españoles imitadores de aquéllos.

Pero eran vanos estos esfuerzos, porque las clases aristocráticas preferían las óperas y compañías puramente italianas, y aun en las clases populares iba infiltrándose más y más cada día el gusto de la música extranjera.

Contra esta invasión tronaba un español de pura raza, un vascongado como el Sr. Peña y Goñi, el célebre Zamácola, vulgarmente conocido con el seudónimo de *Don Preciso*, quien decía: «Bajo el nombre general de *Tiranas* si-guieron los aficionados y músicos componiendo multitud de canciones para la guitarra, que ha poco tiempo se cantaban por toda clase de personas, con tanta afición, que pasaron á Petersburgo, Viena y otras cortes de Europa, donde el célebre maestro español D. Vicente Martín hizo fanatismo, intercalándolas en sus óperas... En este estado se introdujo la ópera italiana en Madrid, la cual, así

«como una horrible tempestad que destruye y marchita el  
«fruto más sazonado del labrador, acabó en un instante  
«con toda nuestra música, no porque la italiana, aunque  
«manejada por maestros hábiles, tuviese más mérito para  
«los verdaderos españoles que examinan las cosas con al-  
«guna despreocupación, sino porque nuestros músicos,  
«siempre rutineros y eternamente ignorantes, dieron en  
«ensalzar la música de la ópera y despreciar la nuestra.»

Habréis notado que en estos párrafos se cita al composi-  
tor valenciano Vicente Martín y Solar, llamado por los ita-  
lianos *Martini lo Spagnuolo*, de cuya célebre ópera *La cosa  
rara* copió el gran Mozart una melodía intercalada en el  
*Don Giovanni*. De modo que, cuando los compositores es-  
pañoles de verdadero genio alcanzaban tal consideración  
en el extranjero, aquí, en nuestra patria, se despreciaba la  
música nacional y se ensalzaba la italiana, que, según de-  
cía *Don Preciso*, «no podía producir otro efecto que el de  
«debilitar y afeminar nuestro carácter.»

Esto me trae como por la mano para exponer algunas  
ideas sobre lo que en mi humilde opinión deberá ser la tan  
suspirada cuanto asendereada ópera española.

Primeramente habrá que determinar la índole del libreto,  
para que su asunto sea simpático á la mayoría de los espa-  
ñoles, ya que éstos consideran el teatro como *una diversión*,  
según decía el célebre Larra, y por consecuencia *no se di-  
vierten* con la tragedia clásica ni con esos dramas modernos  
llenos de sermones ó de atrocidades. En una palabra, creo  
que el libreto de ópera española deberá ser ante todo pin-  
toresco, sin que de él se excluya el elemento cómico, tan  
grato á la multitud; y si me fuera lícito poner un ejemplo,  
citaría el drama del insigne Duque de Rivas, *Don Álvaro ó  
la fuerza del sino*, en el cual, sobre una base dramática y trá-

gica, se presentan caracteres genuinamente españoles y se desarrollan incidentes muy variados, que dan ancho campo al compositor para hacer música de todos géneros, desde el más elevado hasta el más popular.

Elegido, pues, un libreto de verdadero carácter español, dicho se está que en su música deberá siempre flotar el espíritu de nuestras canciones populares; lo cual es muy lógico y muy posible, porque no hay en Europa nación alguna que tenga de ellas tanta variedad y tan riquísimo caudal como nosotros.

En cuanto á la forma musical, creo que deberá seguirse escrupulosamente la marcha de la acción dramática, sin alargar las escenas con repeticiones ó ampliaciones musicales impertinentes, pero usando del aria, de la romanza ó de la canción cuando lo requiera naturalmente el asunto. Sobre esto conviene hacer ahora otras observaciones importantes.

El arte de la música dramático-teatral se halla actualmente en revolución: sus antiguos moldes se han roto á impulso de los compositores modernos, y muy principalmente de Ricardo Wagner. Los italianos, inventores de la ópera, enriquecieron el género haciendo uso y aun abuso de sus bellísimas melodías, cuya simpática cuadratura y cuyo ritmo acentuado contribuían á que el público saliera del teatro cantándolas. La orquesta la consideraban como elemento secundario, ya convirtiéndola en simple acompañante, ó, cuando más, dándola una importancia relativa, que fué aumentándose al paso que los adelantos de la ejecución instrumental fueron tomando mayor desarrollo.

Los alemanes empezaron por imitar en gran parte la ópera de los italianos; pero como tenían una escuela propia en el género armónico y sinfónico, fueron poco á poco desligándose de la influencia italiana, llegando al fin á compo-

ner óperas en las que la melodía tomaba otra forma, siendo en cierto modo supeditada á las combinaciones armónicas y á la importancia cada vez mayor del género instrumental sinfónico.

En estas circunstancias aparece Ricardo Wagner, genio eminentemente germánico y de gran talento, que ataca furiosamente á la ópera italiana, procurando darle el golpe de gracia con sus óperas alemanas, en las cuales hace gala de un nuevo sistema armónico é instrumental, que ha puesto en conmoción á todos los artistas de Europa, hasta un grado tal, que aun los mismos italianos van renegando de su antiguo y noble abolengo artístico, y procuran imitar al revolucionario alemán. Pero ¿qué consiguen con esto?... Merecer sólo el título de *coristas*, cuando debieran aspirar al de *partes principales*, si tuvieran genio suficiente para ello.

Hay en las obras de Wagner procedimientos artísticos que vienen á echar por tierra algunos principios consagrados por los grandes maestros; hay combinaciones instrumentales de grandísima belleza, pero al par se encuentran extravagancias, y, sobre todo, una escasez de movimiento escénico y una longitud tan excesiva en la mayoría de las piezas, que podrá tal vez ser agradable á las gentes flemáticas del Norte, pero que causa fatiga y hastío á las del Mediodía. En conjunto, la obra de Wagner es de gran importancia y muy digna de estudio; pero los compositores que pretendan escribir óperas españolas, deberán ser muy cautos para no dejarse arrastrar por la corriente de una servil imitación, porque si tal hicieran, podrían tal vez componer *óperas alemanas, pero no españolas*.

Por otra parte, es muy posible que andando el tiempo llegue á suceder con las obras de Wagner algo parecido á lo que sucedió con el *culteranismo* de Góngora, que introdu-

jo en nuestra literatura elementos exóticos y extravagantes que la perturbaron por el pronto, pero que luego de aquellos elementos quedó lo bueno que debía quedar enriqueciendo el lenguaje poético.

Como quiera que ello sea, debo advertiros, señores, que en todo lo dicho no hice más que expresar mis propias ideas, sin ánimo de dogmatizar, porque tal vez aparezca un hombre de genio superior, que con sus obras dé la norma de lo que deba ser la ópera española, y tal norma resulte diferente de la que yo acabo de indicar.

Entretanto que tal genio se nos presenta, permitidme que ahora os presente yo el distinguido crítico D. Antonio Peña y Goñi, que viene con su entusiasmo y sus talentos á robustecer y aun rejuvenecer nuestra Sección de Música, pues ya sabéis que el Sr. Peña es un vigoroso wagnerista, amante de las ideas modernísimas, ideas que esta Academia toma en gran consideración, dando así una prueba de que no es rutinaria ni apegada servilmente á la tradición, sino muy amiga de que las artes todas se desarrollen obedeciendo á las leyes del progreso, siempre que éste no contribuya á menoscabar los inmutables principios de la belleza.—HE DICHO.



