

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

UN VATE FILARMÓNICO: DON LUCIANO COMELLA

Discurso leído el día 22 de marzo de 1953,
en su recepción pública, por
el Académico electo

Excmo. Sr. D. JOSÉ SUBIRÁ PUIG

y contestación del

Excmo. Sr. D. JOSÉ FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO

Secretario Perpetuo de la Academia



MADRID

1953

UN VATE FILARMÓNICO: DON LUCIANO COMELLA

Discurso leído el día 22 de marzo de 1953,

en su recepción pública, por

el Académico electo

Excmo. Sr. D. JOSÉ SUBIRÁ PUIG

y contestación del

Excmo. Sr. D. JOSÉ FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO

Secretario Perpetuo de la Academia



MADRID

1953

Imprenta Heriberto - A. E. A. - Barcelona

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNÁNDO

UN VATE FILARMÓNICO:
DON LUCIANO COMELLA

Discurso leído el día 22 de marzo de 1923,
en su recepción pública, por
el Académico electo

Excmo. Sr. D. JOSÉ SUBIRÁ PUIG

y contestación del

Excmo. Sr. D. JOSÉ FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO

Secretario Interino de la Academia



MADRID

IMPRENTA HISPANO-AMERICANA, S. A. — BARCELONA

SEÑORES ACADÉMICOS:

El musicólogo septuagenario que hoy tiene el honor de presentarse ante vosotros experimentó dos profundos sentimientos al saber que le habíais elegido para compartir las tareas propias de este Instituto laureado por tradiciones gloriosísimas. Asombro y gratitud fueron esos dos sentimientos. Mal podía faltar el asombro por cuanto designasteis a una persona que sistemáticamente huye del mundanal ruido en cuyo seno se engendran no pocas veces reputaciones fáciles y efímeras; que si algo ambiciona, es reanudar sus búsquedas históricas en lugares recónditos; que si algo solicita, es facilidades para lograr tal fin, y que, por vivir alejado de corrillos y tertulias, ha dado pie a que sus íntimos amigos le denominen «el hombre del rincón», entendiéndose por «rincón», en el presente caso, no sólo el hogar donde se labora, sino el archivo donde se investiga, la biblioteca donde se estudia y el museo donde se aprende. Por otra parte, mal podía faltar la gratitud por cuanto vuestra espontánea y generosa bondad, manifestada en un inesperado llamamiento, me permite venir a esta mansión con pleno entusiasmo.

Oportuno momento es el actual para exhibir modestias hipócritas o humildades fingidas. Prefiero, sin embargo, llevar a vuestros oídos, como cosa propia, la declaración que leyó don Adelardo López de Ayala en cierta circunstancia similar: «Una vez designado por vosotros — dijo —, no me parece la mejor manera de corresponder a vuestros favores empeñarse en convencerlos de injustos. Temo que llegue a parecer rutinaria la gratitud y sospechosa la modestia.» Eso sí: omitiendo insinceridades e hipérbolos que están lejos de mi ser, lisa y llanamente os diré ahora: «Gracias, infinitas gracias, señores Académicos.»

Me proporciona complacencia singular el hecho de venir a una Casa donde tiempo atrás, por destacados méritos, se habían granjea-

do justa recompensa varios artistas de cuyas enseñanzas me beneficié o con cuya amistad me fortalecí, por lo que voy a dedicarles sucinta mención necrológica. En primer lugar, el Presidente de la Sección de Música, don Emilio Serrano; fué mi maestro de Composición en el Conservatorio y me dispensó un afecto paternal. Tras éste, los profesores Pedrell y Zubiaurre, los compositores Bretón y Turina, los pianistas Tragó y Larregla, el violinista Fernández Bordas, el director Fernández Arbós... También evocaré la memoria de otro amigo mío: don Jacinto Octavio Picón. La primera recepción académica a que asistí fué la suya, y en esta Casa, precisamente. Hoy, después de medio siglo largo, recuerdo como si fuese ayer las palabras con que finalizó Picón su discurso: «Hay tres grandes fuerzas en la tierra — expuso — que sólo pueden quedar victoriosas cuando combaten desnudas: la verdad, la espada y la belleza.» La verdad desnuda, me repetí desde entonces constantemente, es el arma con que debemos luchar todos.

Finalmente, me cumple dedicar amplio recuerdo a mi antecesor en este cargo, don José Forns Quadras. Lo desempeñó durante más de siete años y le sorprendió la muerte en Ginebra, el 6 de septiembre de 1952, mientras defendía los intereses patrios con aquel apasionamiento encendido y aquella riqueza verbal peculiares en él. Queda consignada su labor en la biografía que yo había escrito pocos meses antes para la «Enciclopedia dello Spettacolo». Dice así: «Compositor y crítico musical español, nacido en Madrid el 12 de enero de 1898. Hizo el Doctorado de Derecho en la Universidad Central y efectuó los estudios de piano, armonía y composición en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. A los veintitrés años obtuvo la cátedra de Estética e Historia de la Música en este último centro docente. Durante muchos años, hasta 1931, hizo la crítica musical diaria como redactor de «Heraldo de Madrid». Fundó la Asociación de la Crítica, creada en la capital española dentro de la Asociación de la Prensa. Es delegado perpetuo de España en el Consejo Permanente para la Cooperación Internacional de Compositores. Fué director-gerente de la Sociedad de Autores Cinematográficos desde su fundación en 1934, habiendo consagrado en España el Derecho del Autor en el Cinematógrafo para compositores y literatos. Ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 8 de abril de 1945, leyendo un discurso sobre el tema «El derecho del autor de los artistas». Ha prestado especial atención a la propiedad intelectual, dedicando a la materia numero-

sos trabajos en variadas revistas nacionales y extranjeras, y muy especialmente en la «Revista de Derecho Privado». Es autor de las obras «Estética aplicada a la Música» e «Historia de la Música», que sirven como libros de texto en su cátedra del Conservatorio. Ha escrito diversas obras para el teatro, y música para películas.» Resumen estas líneas la actividad de don José Forn's Quadras, mi antecesor inmediato en la Academia.

I

Mi disertación presentará varios aspectos musicales agrupados bajo el epígrafe «Un vate filarmónico: Don Luciano Comella». Ni este asunto es ajeno a la música ni ese artista merece desdenes. Hace muchos años que me interesé por su teatro, pródigo en réquerimientos musicales. Ilustrado por la lectura de manuscritos originales, de antiguos diarios y revistas y de los esclarecidos trabajos debidos a la diligente pluma de don Emilio Cotarelo y Mori, advertí cada vez con más hondo convencimiento que se había tratado con excesiva severidad a ese vate, sobre cuyos insuperables éxitos hubieron de influir no poco dos excelsas figuras de la escena: «La Tirana» y Rita Luna, y en cuyo descrédito fatal tuvieron parte importantísima dos escritores bien asentados: el menor de los Moratines y don Santos Díez González.

Desde el postrer decenio del siglo XVIII, don Leandro Fernández de Moratín y don Luciano Comella, o don Luciano Francisco Comella, brillaban en el mundo literario como sendas personificaciones de dos tendencias teatrales en pugna: la nacional, cuya plenitud arrancaba de Lope, y la extranjera, cuyo ejemplo dimanaba de Corneille. O dicho en escueta enumeración y acumulando antítesis: la clásica y la neoclásica, la antigua y la moderna, la arraigada y la advenediza, la auténtica y la artificiosa, la que no podía morir y la que se empeñaba en vivir. (Entre paréntesis añadiré que aquel neoclasicismo literario tenía cimientos más sólidos, rasgos más definidos y aristas más acusadas que el neoclasicismo musical del siglo XX; y añadiré que el tozudo empeño de medir con la norma de las tres unidades toda producción teatral, fué entonces para la crítica literaria lo que en recientes decenios habría de ser para la crítica musical la obsesión de valorar una obra por su mayor o menor cantidad de neoclasicismo.)

La corriente teatral extranjera, desde su penetración en Madrid a mediados del siglo XVIII, desdeñó el concurso musical, mientras ahincada y estérilmente se la quiso hacer arraigar en el suelo español. En cambio, nuestro autóctono teatro, a la sazón muy decaído, aunque no abyecto, mantenía sin mermas el tradicional anhelo de incorporar a la declamación sabrosos aditamentos musicales, ya de un modo accesorio, ya de una manera firme; y una vez muerto don Ramón de la Cruz, fué Comella el escritor teatral que con la intensidad más constante y en las más variadas formas, impuso a sus obras tales aditamentos.

Don Tomás de Iriarte, autor nacido un año antes que él, nos muestra el estado de la música teatral de aquel tiempo en el famoso poema «La Música». Ensalzando allí el magisterio del teatro musical, expuso que, según los casos y situaciones, las óperas extranjeras contenían los nobles pensamientos y las elevadas pasiones de la tragedia, el espíritu jocosos de la comedia, el lírico estilo de la canción, el lamento funeral de la elegía y el acento propio de la musa bucólica. Tales elogios recaían sobre las obras de muy variados compositores, desde Lully hasta Paisiello, pasando por Haendel y por Gluck. Tras esto, encomió nuestra zarzuela, con sus recitados, arias, dúos y coros, así como también nuestra tonadilla escénica, la canción breve que, alargándose, pasó a llenar todo un acto por su duración y artificio.

Este poema quedó impreso en 1779, y Comella era por entonces el principal suministrador de tonadillas, imitándolo el erudito Iriarte en varias piezas del mismo género, como las tituladas «El lorito» y «Los gustos estragados». Más tarde produjo Comella variadísimas obras teatrales, a saber: dramas, tragedias, melodramas, comedias declamadas y comedias de música, óperas, melólogos, sainetes, introducciones, fines de fiesta y loas. No faltaron para muchas de esas obras — las menores y las mayores — las exigencias de una música vocal e instrumental, por existir actrices y actores aptísimos para la interpretación de las canciones más difíciles.

Al requerir Comella la intervención musical, seguía trayectorias típicamente nacionales, de las que dan fe los primeros autos de Gómez Manrique, las primeras églogas de Juan del Encina, las primeras farsas de Gil Vicente y de Lucas Fernández, las primeras óperas y las primeras zarzuelas españolas y las innumerables comedias con música de los grandes ingenios del Siglo de Oro: Lope, Calderón, Tirso, Moreto, Rojas y tantos más. En la primera mitad

del siglo XVIII fueron dramaturgos filarmónicos don Antonio de Zamora y don José de Cañizares; lo fueron en la segunda mitad don Ramón de la Cruz y don Luciano Comella.

Las denominaciones genéricas de obras suyas destinadas al canto en parte, ni concuerdan siempre con la realidad ni es fácil hacer el deslinde si se trata de una producción situada en alguna zona fronteriza. Por eso a veces aparecen designadas como «óperas», o como «dramas», o como «piezas de música» o como «comedias de música», sus obras en tipo de «zarzuela».

La biografía familiar de Comella se puede resumir así: Nació en Vich el 13 de noviembre de 1751, es decir, un año después de Iriarte, a quien sobreviviría cuatro lustros bien colmados, y falleció en Madrid el 31 de diciembre de 1812. Se casó dos veces. Su primera mujer, de germánica ascendencia y española nacionalidad, se llamaba María Teresa Beyermón; al dejarlo viudo en el verano de 1792, quedaron huérfanos de madre cuatro hijos: Joaquina, Rafaela, Luciano y Lope. Joaquina se distinguió precozmente como fácil versificadora, por lo que ayudó a don Luciano en la confección de sus producciones teatrales, y falleció en 1800. Después contrajo aquél segundas nupcias con Josefa Salas y la dejó viuda y sin sucesión al fallecer el postrer día del año en que se ganó la batalla de Arapiles y Madrid se liberó del yugo francés.

Durante larguísimo tiempo fué Comella el autor teatral predilecto de los actores, el más aplaudido de los espectadores y el más solicitado de los lectores, por lo que numerosas piezas suyas se imprimieron en diversas ciudades; y contra lo que suele repetirse, no decayó lo más mínimo su crédito ante la opinión pública cuando Moratín, por una enemiga personal implacable, lo ridiculizó en «La Comedia Nueva», como lo demostraremos luego hasta la saciedad.

Ofrecen numerosísimos testimonios de sus fructíferas labores los fondos literarios que guarda la Biblioteca Municipal madrileña. Al emprender yo su examen — y de eso hace treinta años ya —, mucho me interesó tal lectura. No me sorprendió menos la forma en que los había juzgado el censor o corrector de los teatros de Madrid don Santos Díez González. Este «desabrido Catón dramático», según certero juicio de Cotarelo y Mori, ejerció una labor fiscalizadora llena de escrúpulos y de prejuicios en lo ético así como lo estético. Al principio no mostró don Santos severidades excesivas contra Comella; pero sí muy pronto después, por ser persona encasillada en el grupo de los neoclasicistas influyentes. Desde mucho

tiempo atrás las piezas teatrales quedaban sometidas a dos censuras previas: primero, la religiosa, que efectuaba un Vicario por delegación de la Autoridad Eclesiástica; a continuación, la civil, desempeñada por un Corrector para cumplir la misión que le encomendaba el Juez Protector de los Teatros. A las producciones de Comella pocos reparos les ponían los dictaminadores religiosos, cuando se los ponían. En cambio, el dictaminador civil don Santos Díez González extremó con ese autor la severidad, y algunas veces motejó de torpes, ignorantes o negligentes a los que habían tenido consideración para Comella. En uso de sus atribuciones, aquel competente catedrático le mutiló constantemente a don Luciano folios y más folios de los manuscritos sometidos a su examen, o le modificó versos y más versos con verdadera saña. Además destrozó el sentido de ciertas frases o locuciones, y trasladó a otros lugares aquéllos de la supuesta acción, y alteró la jerarquía o condición social de ciertos personajes, e incluso más de una vez substituyó los títulos que Comella puso a ciertas obras. Si era mucho lo que le impedía decir por boca de los actores, no era poco lo que le atribuía en virtud de tan frecuentes cambios, sin que se pudiese interponer recursos de agravios o de alzada.

Estudiando los originales auténticos en los manuscritos correspondientes, se percibe de un modo absoluto que fué Comella un autor desigual, cuya desbordante fantasía se cernió sobre campos visuales y musicales a la vez que sobre terrenos puramente literarios. Por su imaginación irrefrenada se lo podía comparar con un Lope o un Calderón. Pero también era un hombre culto e ilustrado, conocedor de la Mitología y la Historia, versado en idiomas extranjeros así como en música, pues al traducir libretos de ópera italianos y franceses, escribió a veces sus propios versos debajo de la melodía, colocando cada sílaba debajo de la correspondiente nota musical, este vate que ha sido el último lopista.

II

Ignórase cuándo se estableció Comella en Madrid. Si había venido a sus dieciséis años de edad o antes, pudo conmovérle con sus dotes singularísimas la primera dama y eximia cantante María Ladvenant, fallecida en 1767. Después, siendo aún joven, le entusiasmaron en igual medida el flexible talento de María Antonia Fernández, «La Caramba», cantante de tonadillas madrileñas y de

óperas italianas vertidas al castellano y la grandeza interpretativa de María del Rosario Fernández, «La Tirana», la insuperable actriz que jamás cantó en escena tonadillas, porque era dama de representado solamente; y tanto para una como para otra, produjo Comella piezas teatrales en gran cifra.

La carrera literaria de nuestro don Luciano en Madrid abarcó tres etapas, a saber: primera, ingreso y feliz acogida en el mundo teatral (1778-1790); segunda, época de saña y persecuciones de que le hicieron víctima, si bien de un modo infructuoso por lo general (1791-1799); tercera, pretericiones pasajeras, rehabilitación satisfactoria, eclipse transitorio, reaparición fatal y muerte obscura (1800-1812). Examinémoslas cronológicamente, señalando circunstancias no anotadas hasta aquí por los historiadores, y empecemos por la primera etapa.

Al auge y plenitud de la tonadilla escénica, iniciada en 1757 por el insigne músico don Luis Misón, contribuyó poderosamente, cuatro lustros después, la creación de sendas plazas de maestros compositores para los teatros de la Cruz y del Príncipe, recayendo las designaciones sobre dos maestros bien acreditados: el catalán don Pablo Esteve y el navarro don Blas de Laserna. Ello acaeció en 1778 y 1779. Desde entonces resaltó Comella entre los proveedores de libretos, así por lo ingenioso y notable, como por lo fecundo y variado. En la primavera de 1783 solicita la entrada libre en ambos coliseos, invocando el hecho de que, desde la creación de aquellas dos plazas, proporcionó a dichos compositores las letras ininterrumpidamente, y manifestando que si pudiese ver de qué modo eran aceptadas sus obras y las de otros colegas suyos, proseguiría con mayor acierto esta labor. Esa preferencia por don Luciano y la concesión de lo que solicitara demuestra la estima en que lo tenían ya cantantes y auditorios. Resaltaba entonces la nota satírica en esas obras menores, tan gustadas en su tiempo, no sólo por las clases plebeyas, sino por lo más encopetado del gran mundo. Y de continuo, lo mismo antes que después de aquel año, suministró material a propósito para la composición de números musicales presididos por la inspiración. Aunque los libretos de tonadillas eran anónimos por lo común, se pueden identificar los de Comella merced a la caligrafía y el estilo.

Bajo la denominación genérica «pieza de música» estrenó don Luciano en 1781 la zarzuela en un acto «El puerto de Flandes», con música de Esteve, que se puede ver en la Biblioteca Municipal.

El asunto responde a una idea que en variadas formas presentó después el libretista, y cuya moraleja, cantada por el coro final, dice:

La virtud y la inocencia,
aunque las persiga el hado
siempre de su ceño airado,
al fin llegan a triunfar.

Los otros números musicales de esta zarzuela son un coro inaugural, un coro cantado detrás de los bastidores asociándose a tres solistas de la escena, recitado y aria, coplas y dúos. Además se tachó una arieta, para cantar en substitución suya un rondó del italiano Sarti. «El puerto de Flandes» volvió a ponerse en escena, con nuevos actores, algún tiempo después.

Hasta 1786 Comella continúa siendo tonadillero casi exclusivamente; mas a partir de este año despliega súbita y extraordinaria actividad. En 1786 precisamente, «La Caramba» — gran intérprete de tonadillas con letra de don Luciano — experimentó de pronto los más atroces remordimientos por su pasada vida, y presa de pánico por lo que le aguardaría en la vida eterna, se retiró del teatro, se entregó a la devoción, mortificó su cuerpo, y a fuerza de enflaquecerlo con ayunos y cilicios, enfermó pronto y falleció un año después. Y en 1786 también, «La Tirana» estrenó el primer drama de Comella con el título «La buena esposa». Desde aquel momento ésta fué una de las actrices que más obras le representaron y que las representaron con más gusto.

Sólo entre los años 1786 y 1790 estrenó don Luciano siete dramas, ocho comedias y dos sainetes por lo menos. Algunas de esas obras se mantuvieron en el repertorio, no días y meses, sino años y lustros. A su drama «La buena esposa», representado en marzo, siguió unos meses después, con el concurso de «La Tirana», el estreno público de otro drama titulado «La Cecilia». Esta obra se había representado muy poco antes en la mansión de los Marqueses de Mortara, interviniendo como actores la Marquesa, el Marqués y el propio Comella, y entonces vió dicho drama la luz en letras de molde pues aquellos aristócratas costearon la edición a gran lujo, exornándola con grabados finos. No se trataba de un drama, sino de una zarzuela, con numerosas piezas musicales que escribió Laserna y que se pueden consultar en la Biblioteca Municipal. Aquel volumen dice en una línea de la portada: «Su autor L. C.» (iniciales de Luciano Comella), y en la hoja siguiente

incluye tres sonetos laudatorios, uno de los cuales afirma con referencia a «La Cecilia», puesta bajo tan relevante patrocinio:

La Música la hacía divertida,
la acción, a todo el mundo interesada.

La moraleja no podía faltar. Lo sucedido — vienen a decir los versos finales — deberá servir de aviso al soberbio y de consuelo al humilde. Ese desdén de Comella para los altivos y ese enaltecimiento de la sencillez constituirán un «leit-motiv» en otras producciones suyas, y tanto más se agudizarán cuanto más arrecien los ataques de los neoclasicistas contra el comellismo triunfante. La intervención musical ofrece coros, canciones a solo o coreadas por campesinos, seguidillas a solo y a dúo, seguidillas acompañadas con guitarras para acentuar el aspecto popular, boleras, una canción paya, un bailete con panderetas y otros números. Cierta acotación dice: «Al compás de una marcha salen seis parejas, las cuales forman una danza con paloteo... Acabada se retiran al compás de la misma marcha.» Cada mudanza del referido baile tenía su correspondiente copla. También esta obra quedó en el repertorio, y a «La Tirana» sucedió más tarde Antonia Prado (la mujer de Máiquez) en el desempeño del principal papel.

Tuvo dos partes más «La Cecilia». Perdida está la segunda; mas no la tercera, que se representó en la mansión de los mismos marqueses de Mortara y se estampó con láminas alusivas a alguna escena de la obra, con la particularidad de que en la portada Comella se llamaba «criado» de aquellos aristócratas. En el reparto figuraban éstos, él y María Teresa Beyermón, esposa del autor y doncella en aquella casa prócer. Como es natural, esa tercera parte de «La Cecilia» pasó con éxito a los escenarios públicos, tras su estreno en 1787, y llevaba el título «Cecilia viuda».

Es señaladísimo el año 1787 en los fastos musicales de Madrid, por inaugurarse en los Caños del Peral las funciones de ópera italiana con personal extranjero. Se dan a conocer desde entonces numerosas óperas cantadas en su idioma original, y algunas de ellas serán traducidas mucho más tarde por Comella para que las interpreten los cantantes españoles.

No seguiremos paso a paso la gran actividad creadora de Comella; pero es imprescindible registrar algunas de sus distinguidas producciones. Le proporcionó uno de sus éxitos más sobresalientes y más prolongados el drama en tres actos «Federico II, rey

de Prusia», cuyo autógrafo original se conserva hoy. Habiendo fallecido poco antes el corrector don Ignacio López de Ayala, quedó sometido al dictamen de su inmediato sucesor don Santos Díez González, catedrático muy culto, pero no tan comprensivo. Le tenían sin cuidado las bellezas literarias y el interés cómico o dramático de las producciones escénicas, pues lo único vital para él era que las obras teatrales se desenvolviesen en la forma exigida por los cánones rígidos de las tres unidades famosas y que suministraran un ejemplo moral. No mostró entonces don Santos la enemiga que después se manifestaría con perseverancia y emitió un dictamen benévolo: «Constante de situaciones que interesarán en el teatro de costumbres, y algunas otras cualidades que podrán contribuir al gusto de los espectadores, me parece conveniente, para dar mayor mérito a la obra, corregirla en los dos primeros actos que van corregidos por mí, y encargar al ingenio que limase por sí mismo todo lo que conociese que pudiera mejorarse en el tercero.» Se redactó esta censura en 30 de diciembre de 1788, y «Federico II» se estrenó con éxito arrebatador a principios del siguiente año. Su acción es sumamente movida. En la escena dialogan numerosos individuos, tanto militares como paisanos, tanto nacionales como extranjeros, tanto personas mayores como niños de corta edad, e intervienen comparsas de «guardias, granaderos, soldados, tambores, etc.». No podía faltar la música tampoco, aunque su intervención es episódica, y tuvo a Esteve por autor. En un cuadro vistoso, vivanderos y soldados entonan un coro «al son de pífano y caja de regimiento». Luego se oye una «Marcha a lo lejos de instrumentos militares que después se acercan». En el tercer acto un tambor toca a orden, las «cajas, dentro, tocan a llamada», y «al son de la marcha», atraviesa la escena un piquete. La moraleja no podía faltar, y puede resumirse así: La inocencia dejará confundida a la malicia después de no pocas desventuras. Una poesía de entonces prodigó elogios a la obra y a sus intérpretes, especialmente a «La Tirana».

Aquel «Federico II» que administraba justicia pronta y patriarcalmente — por lo que era modelo de soberanos — gozó de prolongada popularidad en toda España. El rey Fernando VII acudió a verlo en 1815. Hay aprobaciones para la representación concedidas en 1828, es decir, cuando la obra llevaba unos cuarenta años de existencia feliz. Traducida al italiano, corrió por varias ciudades, y en la de Nápoles se puso por orden del Rey de las Dos Sicilias, en 1794, lo que indignó a Moratín, naturalmente. Las palmas se trocaron

en espinas muchos decenios después, y al juzgarla don Manuel Silvela en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, dijo: «Esta producción extravagante en que corren parejas lo ramplón de la forma con la ridiculez de la fábula, obtuvo un éxito extraordinario y sirvió de modelo a ingenios aun inferiores a Comella.»

En aquel mismo año logró don Luciano otro éxito resonante con su comedia «La Jacoba», cuya acción se desarrolla en Londres, y pronto la versión italiana de esta obra obtuvo aplausos en Nápoles, Florencia y Roma por lo menos. La juzgó con ecuanimidad el corrector don Santos, al decir sobre su firma: «He visto esta Pieza de la clase que los modernos llaman *Comedias lastimosas*, titulada «La Jacoba», corregida y aumentada en esta copia por su mismo autor, y la hallo bien arreglada, de trama fácil y natural, el todo de la Fábula de bastante interés, por lo que la contemplo digna de su representación.» Esto acaeció en el mes de junio. «La Tirana» triunfó una vez más ahora.

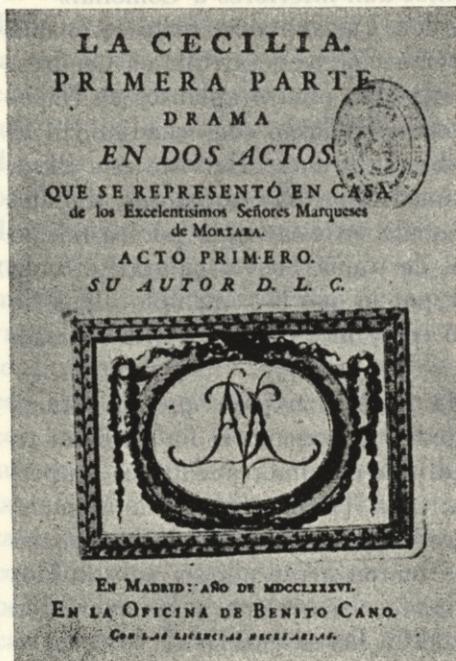
Transcurre medio año. Falta poquísimo para que se extinga el 1789. Y en aquellas Navidades se representó el fin de fiesta titulado «El premio». En este cuadro de costumbres teatrales los personajes son los mismos actores: «La Tirana», Manuela Monteis, las hermanas Petronila y Lorenza Correa, Garrido, el gracioso incomparable... Los últimos folios fueron arrancados y substituídos por otros nueve, pues así lo exigiría el corrector, y los nueve son autógrafos de Comella. Alúdese ahí a las exigencias de los neoclasicistas, sin duda. Un actor lamenta que negasen al teatro nacional el aplauso, el honor, la recompensa, la protección, el obsequio, el amparo y la ayuda,

porque el que de buen patricio
en cualquier tiempo se precia,
cuando hay telas nacionales
no busca las extranjeras.

Interesa musicalmente este fin de fiesta, pues introdujo un «coro de hombres y mujeres», un rondó, una aria italiana, un dúo, un villancico entonado burlescamente por Garrido y otro villancico de tendencia satírica, entonado a su vez por «La Tirana», quien, en esta ocasión, cantó por primera y última vez ante el público. La obra termina con la repetición del coro antecedente.

En el año 1790 estrenó don Luciano varias comedias con diversa fortuna. La titulada «El hombre agradecido» antecedió en dos

semanas al estreno de «El viejo y la niña», de Moratín, sin que ninguna de estas obras despertase gran entusiasmo. «La Tirana» y Rita Luna le estrenaron esa producción y también otras más en los meses sucesivos, como la titulada «El Sitio de Calés». En agosto



Portada de una comedia con música, cuyo libretista fué don Luciano Francisco Comella. (Biblioteca Municipal. Madrid.)

dió Comella dos nuevas producciones. Una era original; tenía dos actos, varios números musicales de carácter pastoril compuestos por Pablo del Moral, se titulaba «El dichoso arrepentimiento» y valió un gran triunfo a Antonia Prado. El autor la había calificado como «drama», como «comedia» el censor eclesiástico, y como «pieza» don Santos el corrector, quien lamentó, por cierto, que sólo hubiera tenido día y medio «para leerla y examinarla con la madurez que corresponde», si bien se dedicó a «examinarla con reflexión aprovechando el tiempo que he podido». La otra producción, traducida de Goldoni con el título «Los falsos

hombres de bien», fué representada por «La Tirana» y Rita Luna. En diciembre, don Luciano dió a la escena una nueva obra que sería muy gustada del público, aunque no tanto de los neoclasicistas. Titulábase «El buen hijo o María Teresa de Austria», y, por obra de don Santos, cada vez más anticomellista, sufrió graves mutilaciones que aminoraban su positivo interés y ocultaban el pensamiento del autor.

La simpatía y consideración que inspiraba Comella se trocaron en animadversión y desdén paulatinos una vez afincado en su puesto de corrector teatral el intransigente y ceñudo catedrático don Santos Díez González, como sucesor del comprensivo y tolerante don Ignacio López de Ayala, que también era neoclasicista y

autor de tragedias acogidas sin pena ni gloria. Don Santos, fiel servidor del joven Moratín y de su camarilla, contribuyó a preparar el descrédito de un hombre como don Luciano, cuya bondad y rectitud le tenían alejado por completo de intrigas y deslealtades. Ese desvío queda patentizado en las páginas de una publicación madrileña de alto porte y apetecible lectura: el «Memorial Literario», cuya vida corrió desde 1784 hasta 1808, con algunas pausas, como la que abarcó los años — en verdad interesantes — de 1791 y 1792.

El afecto dispensado a Comella primeramente por el «Memorial Literario», en 1789, resulta insólito, en verdad, si consideramos que esta revista fué partidaria del neoclasicismo teatral, por lo cual censuraba que el público desdeñase los esfuerzos renovadores en pro de la «tragedia» y que viera en este género teatral una cosa bárbara, fiera, inhumana y digna de los antropófagos, hotentotes y caribes — ¡palabras textuales! —, sin advertir que se representaban producciones tan violentas como «El médico de su honra» y «A secreto agravio, secreta venganza». El «Memorial Literario» solía medir el mérito de las creaciones teatrales antiguas y modernas por su mayor o menor ajuste al criterio de las tres unidades famosas. Creación española con desproporcionadas quiebras en la acción, el lugar o el tiempo, se granjeaba una benevolencia compasiva cuando más. Por ello, al comentar esas páginas las obras representadas en los teatros públicos, censuraban los desarreglos que deslucían «El alcalde de Zalamea» de Calderón, «El convidado de piedra» de Tirso, «Reinar después de morir» de Vélez de Guevara, «El licenciado Vidriera» de Moreto, «Los amantes de Teruel» de Juan Pérez de Montalbán, «Don Lucas del Cigarral» de Rojas y otras comedias famosas.

Con tal criterio restrictivo como norma, parece lógico, pues, que el «Memorial Literario» se mostrase receloso, cuando menos, ante don Luciano Comella, cuyas obras prodigaban tales quiebras sin tasa; mas no sucedió así. En 1789 le tuvo por colaborador, insertándole una poseía en romance titulada «Letra a un pajarillo», y le insertó, además, un artículo que, bajo el curioso título «Viaje aéreo desde el Prado de Madrid hasta el Valle de Cangas de Tineo», constituye algo así como una defensa de la música folklórica, basando todo ello en una «cantiña» que había oído en una tonadilla de serranos a los actores Polonia Rochel y Mariano Querol, y que también oyó en Cangas mientras un zagalillo tañía una gaita a muchas leguas de Madrid.

Al estrenarse aquel año varias obras de Comella, el «Memorial Literario» las trató con afecto. Vió en «Federico II» una comedia bastante regular (es decir, sometida a las buenas reglas, y no desarreglada como las de un Lope), pues allí no se infringían demasiado las unidades de tiempo y lugar, si bien a vuelta de sus bellezas encubría algunos descuidos de lenguaje y de estilo. Un mes después dijo con respecto a «La Jacoba», en términos entusiastas: «Aun no se había puesto en nuestro teatro un asunto tan delicado como la pintura de los afectos de un matrimonio violento, manejado con decoro... Los caracteres principales están bien seguidos; la mayor parte de las situaciones, fuertes y bien pintadas, sin faltar a la virtud ni al decoro.» Tras esto señaló en lo accesorio algunos reparos que se escapaban a casi todos los espectadores, por cuanto no juzgaban según arte, sino según corazón. Sin embargo, añadió que tales reparos estaban oscurecidos con las buenas pinturas de «los afectos, las situaciones duras en que se hallan los tres personajes principales y con un asunto nuevo y delicado en que toman mucho interés las mujeres». Estas líneas son expresivas por cuanto muestran el contraste entre los que juzgan según reglas y los que juzgan según corazón, y dan a entender el desacuerdo entre los dictados del sentimiento y las exigencias cerebrales.

He aquí otros dictámenes críticos del «Memorial Literario» sobre algunas obras más de Comella en aquel mismo año. Su «Luis XIV el Grande» se distingue por la buena disposición del plan, episodios propios y subordinados a la acción principal, solución fácil y manejada con sorpresa, caracteres bien sostenidos, sentencias y expresiones muy propias, costumbres bien pintadas, máximas de Estado traídas muy a propósito y lenguaje bastante limpio, animado y propio. Su nueva obra «Federico II en el campo de Torgau», con música de Bustos, prodigó las acciones por la trama del argumento, y se disculpa la irregularidad allí reinante al decir: «Por la urdimbre de tantas cosas es preciso que se escapen algunos cabos.» Su «Cristóbal Colón» es alabado en los términos siguientes: «Esta comedia está bastante bien arreglada, las unidades bien guardadas, los caracteres sostenidos, el enredo bien trazado y natural el desenredo.» También ensalza la pieza «El hombre agradecido» por la regularidad de la disposición y la propiedad y verosimilitud de los episodios, sin notable quiebra de acción, tiempo y lugar; aunque, por otra parte, reprocha que hubiese atacado el autor a quienes ejercían la profesión del comercio, y además a los nobles fatuos,

ignorantes y necios que solamente discurrían por sus timbres. Todo esto se escribió en 1789.

En 1790 el «Memorial Literario» se pone de súbito en abierta contradicción con tan afectuosas y cordiales apreciaciones. Las mismas obras que un año antes habían sido estimulante objeto de alabanzas son ahora incomprensible objeto de censuras, juzgándose malo aquello que se había juzgado bueno y considerándose abominable lo que antes se había considerado plausible. Así, por ejemplo, al señalar el estreno de «El buen hijo o María Teresa de Austria», declara el «Memorial» que esta nueva producción, como «Federico II», «Luis XIV» y «Cristóbal Colón», en vez de mejorar el teatro, acababan corrompiéndolo. Frente a la neutralidad ecuaníme se alzaron ahora enemistades y favoritismos que beneficiarían al grupo innovador y de los cuales sería víctima Comella.

III

Intensificóse durante el año 1791 la vislumbrada hostilidad contra Comella, fomentándola con sus exclusivismos los neoclasicistas. Como dice Cotarelo y Mori, abundaban entonces los poetas ramplo-nes, aplebeyados e ignorantes que escribían pésimamente para el teatro, pero no eran mejores las obras de aquellos otros vates que se proclamaban doctores en la facultad cómica y que juzgaban desordenadas hasta lo monstruoso las comedias de Lope, desatinadas aunque ingeniosas las de Calderón, groseras e indecentes las de Moreto, nutridas de logogrifos gongorinos las de Rojas, y todas ellas tan absurdas y disparatadas como las de Tirso, Alarcón y otros ingenios del Siglo de Oro. Tal posición ofrece semejanza con la de los filarmónicos snobistas que abominan hoy del clasicismo y del romanticismo musicales, que ridiculizan a Beethoven, menosprecian a Schumann y condenan a Wagner, y, por añadidura, producen obras sin originalidad ni interés artísticos.

Aquellos doctores en la facultad cómica sólo querían «tragedias», tragedias «arregladas al arte», pidiéndolo así en libros, folletos, discursos y sermones; mas una cosa era predicar y otra dar tragedias. Sus producciones casi se contaban por fracasos. Díganlo, si no, las tragedias «Virginia» y «Ataulfo», de Montiano, el primer director de la Real Academia de la Historia; las de Moratín padre, Cadalso, Jovellanos, Cienfuegos, Vargas Ponce, García de Huer-

ta, Sedano, Marchena, Ignacio López de Ayala y otros. En cambio, las traducciones de tragedias francesas efectuadas por Olavida tuvieron mejor fortuna.

Frente a la impotencia presuntuosa de los mejores se alzó, con todos sus defectos y máculas evidentes, la trillada fecundidad de los peores. Las obras de Comella, Vicente Rodríguez de Arellano y Gaspar de Zavala eran gustadísimas, sin ceñirse a las tres unidades, al prodigar incidentes atractivos, decoraciones vistosas y un aparato deslumbrador. «La Tirana» pedía producciones agradablemente versificadas, como las de Comella, su autor predilecto, aunque no tuviesen tres, sino tres mil unidades, según dijo don Ramón de la Cruz burlonamente; y lo mismo que ella, Rita Luna y los más sobresalientes actores de uno y otro sexo.

La poderosa camarilla neoclasicista pretendió imponer para la interpretación del repertorio trágico una declamación rítmica y pausada, fría y monótona, exenta de líricos arrebatos y de fogosos reales, sin matizaciones sonoras de la voz, sin vigor en la expresión de los afectos, sin la viveza de ademanes tan peculiar en los actores españoles, lo que también contribuyó a que éstos se pronunciaran en contra de la innovación. Y como la camarilla no lograba conseguir prosélitos, intentó arrebatarlos a Comella — el dramaturgo más inspirado e inteligente de su generación — acumulando sátiras despectivas, como si con ello pudiera favorecer la propia causa de un modo eficaz y conseguir más admiradores para sus obras. Ahora bien, como diría mucho después don Manuel Silvela, «por grande que sea el conjunto de bellezas literarias que encierre una obra trágica, por más que entusiasme a un público erudito que en la lectura la saborea, no resiste en la prueba decisiva y suprema de la representación escénica». Esto sucedió con las tragedias de nuestros neoclasicistas, e incluso con varias de don Ramón de la Cruz y aun del mismo don Luciano — autor de la titulada «Viriato» —, cuando uno y otro hicieron alguna excursión por ese terreno teatral.

Montiano, el gran apologista de la nueva corriente, escribió en su «Discurso sobre la tragedia española», impreso en 1750: «Huiré con cuidado de aquel aire magistral y siempre enfadoso que se arrojan muchos, sin cometerle.» ¡Bella lección de cordura y sensatez! No la recogió, cuarenta y un años después, un furibundo neoclasicista que se llamaba Mariano Luis de Urquijo, al publicar en 1791 su traducción de la tragedia de Voltaire «La muerte de César», haciéndola preceder de un prólogo insensato y retador. Dijo

allí que los autores franceses, por ser unos genios sublimes, habían disipado las negras sombras del teatro de Lope y Calderón; como si eso fuera poco aún, Urquijo trató a nuestros cómicos de gente estúpida y de zánganos y corrompidos, por oponerse a la corriente reformista y al nuevo estilo declamatorio. Dirigió sus tiros, de un modo especial, a «La Tirana» y a Comella. Olvidó que quien reprende ha de ser irreprochable. Y como era pésima su traducción, el abate Marchena le dedicó un epigrama donde se dice que nada había peor que las obras de don Luciano a no ser los versos de Urquijo. Si los de su cuerda le trataban así, ¿qué harían los otros?

En aquel año del 1791 fué Comella tan favorecido del público madrileño como en años anteriores; mas al mismo tiempo se condensaba la enemiga de sus adversarios contra él, secundándola de un modo especial el corrector don Santos Díez González. Dígalo, en efecto, la forma en que trató la comedia «El fénix de los ingenios o María Teresa de Austria», producción cuyo aditamento musical se reduce a un dúo y un coro. Despiadadamente dictaminó don Santos: «El estilo y lenguaje están muy distantes de la cultura que requieren semejantes composiciones; pero siendo una pieza tolerable en virtud de no haber otras que escoger, podrá permitirse su representación observando lo corregido y omitiendo indispensablemente todos los versos rayados y atajados.» Una supresión exigida por aquel censor ocupa folios enteros, desvirtúa el carácter de la obra y oculta los nobles sentimientos de Comella, al substituir todo ello por cuatro versos originales del mismo don Santos. Otra supresión prohibió decir que cierto personaje, si bien hijo de padres humildes, merecía por su probidad, juicio y talento el cargo con que se le honraba. Otra supresión cercenó los versos:

Dejemos preocupaciones
que para nada son buenas.
El mérito y la virtud
sólo a los hombres elevan.

Otra supresión tachó unos versos cuya prosificación abreviada nos diría: «Aunque los ambiciosos logren estatuas, su nombre morirá luego que dejen el mando.» Estas mutilaciones inocentes no fueron las únicas. Eso sí: don Santos dejó subsistir los versos finales con su moraleja, que satisfaría al auditorio por lo reconfortante:

El hombre que es inocente
halla en su favor amparo.

A pesar de tantas alteraciones y supresiones, la comedia «El fénix de los ingenios o María Teresa de Austria» satisfizo plenamente a los espectadores de aquella generación y de la siguiente. Se la representó en Madrid bajo el reinado de Carlos IV, bajo el del intruso José Napoleón y bajo el del restaurador Fernando VII. Se la reimprimió varias veces, y el ejemplar manuscrito tiene nuevas aprobaciones legales de los años 1810, 1815 y 1818. Damos todos estos detalles para que se advierta con un ejemplo tan patente de qué modo sufría el teatro de Comella, incluso en sus pensamientos más nobles y puros, con las imposiciones arbitrarias del protervo don Santos, al atajar versos que estaban muy bien y poner otros que estaban muy mal.

Si la producción teatral titulada «La esclava del Negro Ponto» es de Comella, como suele repetirse, aunque lo dudaba Cotarelo y Mori, experimentaría don Luciano una de sus mayores satisfacciones en febrero de 1792, pues entonces representó Rita Luna esa producción, que databa de 1786 y tenía dos coros, una marcha y unas coplas. De tal modo arrebató a los espectadores aquella gran actriz en su papel de sultana, que se grabó una estampa donde se la ve en un momento culminante de su actuación, y se lanzaron sonetos elogiosos para la actriz que tanto se había lucido y para esa lámina de su retrato.

En aquel mismo mes de febrero Comella padece una de sus más hondas amarguras y precisamente por culpa de sus dos poderosos enemigos don Santos y don Leandro. Varios autores, entre ellos Cánovas del Castillo, examinaron el caso a fondo y tuvieron condenaciones enérgicas contra ambos enemigos de Comella. Resumamos aquí lo que dicen todos ellos, por tratarse de algo trascendental. En las primeras semanas de aquel año don Leandro Fernández de Moratín se dispuso a imprimir y estrenar su obra teatral «La Comedia Nueva o El Café», donde aparecen sembradas al voleo sátiras mordaces e injurias difamatorias, pues ahí fué aludido tan directa como obstinadamente don Luciano, personificado en el personaje don Eleuterio Crispín de Andorra, y por añadidura, ciertos rasgos y circunstancias no sólo concordaban con la vida de él, sino también con la de su mujer y de su hija primogénita, calificada por Moratín despectivamente con los epítetos de «la tuerta» y «la jorobadita». Informado el pobre Comella de todo, cuando estaba muy próxima a estrenarse e imprimirse «La Comedia Nueva», obra en que se le zahería y ultrajaba, no sólo como autor despreciable, sino como

persona digna, quiso evitar el daño, y elevó sendos memoriales al Presidente del Consejo, al Corregidor de Madrid y al Juez de Imprentas. Con frases tomadas de aquella pieza teatral demostró que era víctima de una sátira prohibida por la ley y manifestó que no era justo se injuriase públicamente en un coliseo a un ciudadano laborioso y aplicado como él, como él tan conocido, y menos aún a su familia. En aquella ocasión tan sólo se puso de su parte el Vicario eclesiástico, hombre de recta conciencia. Este probo sacerdote quiso detener el estreno de la obra moratiniana. Sin embargo, pudieron más los adversarios influyentes. Don Santos, en particular, informó diciendo que la queja de don Luciano era infundada, aunque el agraviado había incurrido en la necedad de suponerlo así o por falta de inteligencia o por exceso de malicia. Todos se mofaron del pobre suplicante y «La Comedia Nueva» se estrenó el 7 de febrero. Causó todo ello tan profunda pesadumbre, que costó la vida a la esposa de Comella, dejándolo viudo.

El estreno de «La Comedia Nueva o El Café» no constituyó para Moratín una meta, sino un peldaño. Al imprimirla por los mismos días, le adicionó un «Prólogo» donde expresaba la necesidad de que una mano poderosa — la suya habría de ser y no otra, naturalmente — removiera cuantos obstáculos se oponían al adelantamiento del teatro español. Sabía Moratín que no bastaba el mérito al faltar habilidad para ostentarlo, y así lo expuso una vez; asimismo supuso que al mérito se lo podría rebajar hasta hundirlo. Y en este caso pretendió abatir el árbol comelliano para que todos hiciesen a mansalva leña, una vez caído. Pero Comella no fué un árbol caído, ni quedó obscurecido su nombre, ni su reputación quedó rebajada a los ojos de los actores y del público, contra lo que suele repetirse. El auditorio que se reía viendo la contrafigura de don Luciano en «La Comedia Nueva», se regocijaba después con «Federico II», «La Jacoba», «María Teresa de Austria» y otras piezas teatrales del vilipendiado vate; y aunque Moratín — al parecer insensible a la música, la buena y la mala — condenó allí las tonadillas, éstas, entonces y durante muchos años más, seguían intermediando o finalizando las comedias, incluso aquella donde se pretendió ridiculizar esas piezas menores.

Aprovechando Moratín el éxito de su obra teatral, se dirigió al Conde de Floridablanca, que presidía el Ministerio, para solicitar la reforma del teatro español con sujeción al modelo francés, porque aquel escritor lleno de ambiciones literarias, impacien-

cias y vanidad, como dice su biógrafo Ruiz Morcuende, juzgó propicio el momento, y «desde entonces—según palabras de Cánovas del Castillo—no cesó ya de meditar y preparar la intervención del Gobierno en aquellos pleitos del gusto», pues su carácter valía menos que sus comedias. Paso inútil, por cierto, pues muy poco después cayó Floridablanca. Le sucedió Godoy. Deseando este político sumar adeptos, usaba de su poderosa influencia para protegerlos abiertamente. Moratín, siempre tan desinteresado por la música y tan enemigo del clasicismo teatral, seguía teniendo a Lope por primer corruptor del teatro español, por segundo a Calderón de la Barca; y hallándose ya en Londres, elevó a Godoy otro memorial. Así como a Floridablanca le había dicho que sacrificaría gustoso todo su talento y estudio a esa labor reformadora si fuese la persona designada para desempeñar el cargo, también a Godoy se brindó como regenerador de nuestra escena. Sin embargo, sus pretensiones quedaron desatendidas. Tiene treinta y dos años de edad, muchas ilusiones y muchas esperanzas y muchos deseos de correr países extranjeros. El suelo italiano le llena de indignación, al saber y al ver que allí se representaban con verdadero entusiasmo, muy bien traducidas por cierto, «Federico II» y «La Jacoba» de Comella. Había fallado, pues, el propósito de hundirle, y aquel fracaso debió de aumentar su ira.

Fueron fecundísimos para el vate Comella los diez años transcurridos desde 1791 hasta 1800. En ese lapso de tiempo estrenó veinte dramas, catorce sainetes y tres óperas, si no más. Sólo entre 1792—el año de «La Comedia Nueva»—y 1793 estrenó doce piezas. En el período comprendido entre los dos octubres de 1793 y 1795, el «Memorial Literario» comentó unas cuarenta piezas teatrales representadas en Madrid. La mitad de ellas habían sido escritas por don Luciano, y otras muchas tenían por autor a su amigo y concurrente de la tertulia de San Sebastián don Gaspar de Zavala. Por entonces quedó jubilada «La Tirana», y la más firme entusiasta del teatro de Comella fué desde entonces Rita Luna, actriz que detestaba el teatro afrancesado y se oponía con inquebrantable tesón a representar obras de esa especie.

Transcurridos siete meses desde la novedad ofrecida por «La Comedia Nueva», estrenó don Luciano una «comedia de música» titulada «El abuelo y la nieta», caracterizándola el hecho de que allí «la acción es estable», como lo previene la primera acotación, lo cual significaba que la acción se desarrollaría ciñéndose a la

unidad de lugar preconizada por los neoclásicos. Esta obra en tres actos figura entre las mejores de Comella. Débese la música a Laserna. Entre sus números musicales, muy variados, se ven canciones serias, arietillas, seguidillas serias, boleras, un rondó, una cavatina entonada por una «señorita vana y soberbia» y un «terceto» en el que intervenía «un negrillo volante» para entonar con la bandurria en la mano una «canción de negros». Entre las piezas coreadas merece mención especial un «coro báquico». En una escena se dice de cierta muchacha que es bolera excelente y que por lo habilidosa en el canto «se las apuesta a la Todi». En otra escena sacan el clave para que acompañe a una muchacha cierta canción, mientras su interlocutor finge tañer este instrumento. A las partichelas habituales se añadió una de «violas obligadas». Algunos percibieron una alusión a Moratín en esta obra. La juzgó fray Pedro de Centeno, por ausencia de don Santos. Ese padre, perteneciente al convento de San Felipe el Real, formuló un dictamen laudatorio: «La pieza es bastante arreglada a las reglas del arte dramático; su locución es fácil, natural y propiamente cómica; el verso es flúido y corriente; el argumento es también oportuno, y tiene tanto más verosimilitud cuanto es sobradamente común y visibles a cada paso sus modelos.» Más que benevolencia, respiran sinceridad estas neutrales palabras de fray Centeno. ¿Cuáles hubieran sido las de don Santos, si no hubiera estado ausente? ¿Cuánto ensañamiento habría destilado en ellas?

Las cualidades que tenía en gran estimación Comella, y por las cuales creía dignos de respeto máximo a los hombres, eran la probidad, la rectitud y el humanitarismo. Juzgando que las poseía Federico II de Prusia, no solamente lo exaltó en aquella producción de 1788, sino en dos más. La titulada «Federico II en el campo de Torgau», con un coro debido al compositor Mariano Bustos, se estrenó al siguiente año, tras un dictamen de dos líneas, suscrito por don Santos, quien expuso que no había reparo que oponer. En cambio, la titulada «Federico II en Glatz» sí que los obtuvo el 19 de mayo de 1792, es decir, reciente aún el estreno de «La Comedia Nueva» moratiniana. Era un drama heroico al que se adosó un coro cuya música subsiste anónima y cuya letra dice:

Del que protege
la Humanidad
pasará su nombre
de edad en edad.

Ha dicho Cambronero, con respecto al segundo de los «Federicos», que tiene una acción interesante. Eso mismo reconoció don Santos en su duro dictamen, que traslado íntegramente por reflejar, no sólo un criterio personal, sino un ambiente de época. Dice así: «El carácter de Federico II no tanto es propio de un Rey, como el de un Pedante que a cada paso quiere lucir vertiendo a borbotones máximas políticas tan vulgares y comunes, que se ocurren a cualquier hombre de menos que mediana educación. Su confidente Quintus es de un carácter que toca en ridículo. Los Episodios se equivocan y confunden de modo que se duda cuál es la Acción primaria de la Comedia, o lo que es. El objeto de ésta que se llama Comedia se reduce a detextar (sic) el uso de la «Cuestión de tormento», punto que se ha hecho célebre y problemático; pero que en España no se ha decidido por la Autoridad Legítima, pues la Ley que le manda, no está revocada. Por otra parte, no carece esta pieza de ciertas situaciones que interesan y son capaces de divertir a gran parte de Pueblo y producir utilidad bastante a las Compañías cómicas y al Propio de esta Villa; por lo que me parece que puede permitirse su representación omitiendo todo lo atajado y rayado, que por lo común son dichos o pasajes que sobran y fastidian; y procurando no sacar a vista de los Espectadores el Potro, ni el Reo en aptitud (sic) de sufrir la Tortura, como lo encarga el Poeta a los principios del Acto 3.º, y moderar o proponer con más finura la abolición de la Ley que manda la «Cuestión de Tormento».

Muchos se representan a don Luciano como un xenófobo recalcitrante, y sin embargo, era un espíritu abierto a las novedades extranjeras, habiéndolo demostrado hasta la saciedad mi obra «El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)» (2 volúmenes, 1949-1950). Ha recibido la denominación «melólogo» una creación francesa en su origen, como instaurada por J. J. Rousseau con su «Pygmalion». Desde Francia pasó esa producción a los escenarios alemanes, italianos y españoles, y adoptaron la novedad vates y músicos de varias naciones, por echar la semillas raíces, como anticipado anuncio de un prerromanticismo en gestación. Caracterízanse los melólogos por asociar indisolublemente letra y música, pero sin simultanearlas, y llenando ésta los intervalos o pausas de aquélla. Alzábase ahí la música sobre lo puramente decorativo y ameno, por cuanto evocaba, comentaba, expresaba o describía determinadas situaciones o determinados efectos de

la declamación. Entre los contribuyentes extranjeros a ese género literariomusical figuran un Mozart, un Beethoven y un Schumann.

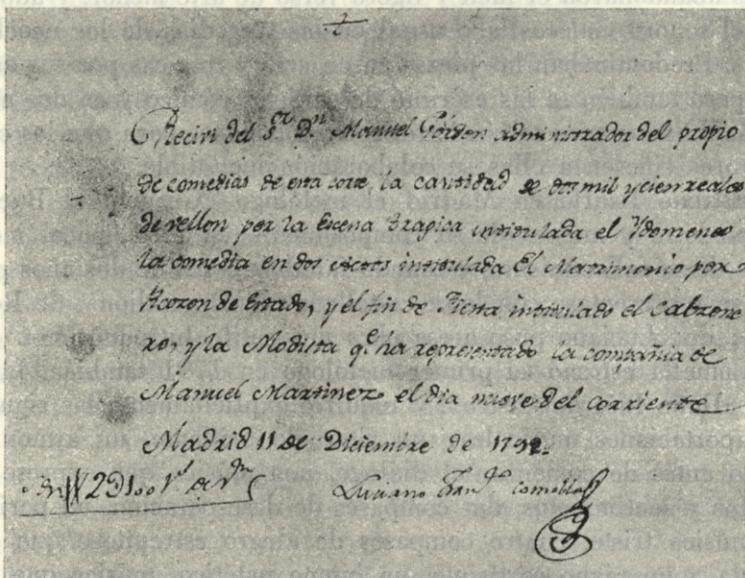
En España contó la novedad con el precursor Juan Ignacio González del Castillo, el definidor Tomás de Iriarte y varios difundidores: Comella, el principal de todos, seguido por Zavala, Ramírez de Arellano, Fermín del Rey, José Concha y algunos más. A la denominación «melólogo» introducida posteriormente, antecedieron otras muy variadas e imprecisas. En nuestro idioma esas obras abandonaron el fácil y ligero verso de arte menor, y adoptaron el sonoro endecasílabo usual en las tragedias de los neoclasicistas. Predominaban las piezas en un acto y trágicas por sus asuntos, pero también se las escribió de carácter cómico y en dos actos o más. Los ingenios solían introducir acotaciones para que los compositores ciñesen a ellas su colaboración ineludible.

Estrenó Iriarte en Madrid el melólogo «Guzmán el Bueno» —con letra y música de su composición— en 1791, pocos meses antes de su fallecimiento, y cuando faltaban cerca de dos años para que se representase con letra castellana el «Pygmalion», de Rousseau; don Luciano puso a esa obra una sutil «Introducción».

Comella estrenó su primer melólogo en 1791 también. Lo tituló «Doña Inés de Castro», y requirió explícitamente las siguientes aportaciones musicales: un ritornelo brillante, un armonioso piano antes de comenzar el diálogo, una música que exprese los afectos y sentimientos, dos compases de desesperación, un período de música triste, cuatro compases de alegre estrepitoso que descienda a un piano cortísimo, un himno patético, música que tenga relación con el sueño a que está entregado un personaje, música que exprese la inquietud de otro personaje, dos compases de música de terror, un andante de instrumentos de boca y un allegro corto. Quien todo esto anotaba con tal precisión por fuerza fué un filarmónico entusiasta y competente. Un año antes había sido jubilado el compositor Esteve, y la música de este melólogo quedó encomendada, como la de tantos otros, a don Blas de Laserna, quien, por cierto, veía en Comella al más insigne autor teatral de su tiempo y le tenía grandísima estimación. No así don Santos, como es natural. Iniciada ya su posición anticomellista, en el correspondiente dictamen aprobó la acción teatral, «capaz de mover por sí misma al terror y la compasión, que son las pasiones propias de la tragedia», y condenó todo lo demás, es decir, la expresión, el estilo y el lenguaje. Sostuvo que no debería admitirse tal

obra por honor del mismo teatro y de los revisores que examinan las piezas. Sin embargo, como dicha producción no pecaba contra la religión ni buenas costumbres, don Santos la autorizó.

Con música de Laserna estrenó Comella su «Idomeneo», segundo melólogo, a fines de 1792, el año de la arremetida moratiniana. Exigió del compositor, ante todo, una obertura que fuese análoga a la tempestad, la deprecación del protagonista, la calma repentina y el regocijo del desembarco, de acuerdo con el princi-



Recibo del Sr. D. Manuel Godoy, administrador del propio
de comedias de esta corte, la cantidad de och mil y cien reales
de vellón por la ópera trágica intitulada el Idomeneo
la comedia en dos actos intitulada El charrinero por
licencia de esta corte, y el fin de fiesta intitulado el Caballero
y la Modista q' ha representado la compañía de
Manuel Martínez el día nueve del corriente
Madrid 11 de Diciembre de 1792.
Manuel Martínez

Recibo autógrafo de Comella. (Biblioteca Nacional. Madrid.)

pio de la obra; y después, entre otros trozos, «música de terror», un andante lúgubre, un andante patético, un andante sentido, un andante vivo y un andante con instrumentos de boca; más un allegro brillante y un allegro precipitado, sin contar una «marcha majestuosa».

Pesaban entonces sobre Comella los agravios de Moratín que tanto pesar le produjeran y que costarían la vida a su mujer; mas, por otra parte, compensaba la satisfacción de verse bienquisto de los actores, del público y aun del mismo Godoy; y por ser así, escribió ese melólogo en unión de una comedia y un fin de fiesta para que se estrenase todo ello en celebración del cumpleaños de la reina española doña María Luisa. Estampado su «Idomeneo»

a la sazón, le precedía un «Prólogo» del mismo vate, quien declaró ahí que se entregaba al dictamen del público, y añadió que si en recompensa de sus fatigas le dispensasen sus críticas los descontentadizos, se aprovecharían reparos cuando fueran justos, pero cuando fuesen «como otros que me han puesto, los tomaré con la indiferencia que hasta aquí». Esta ecuanimidad revela un aspecto psicológico digno de alabanza.

Ascienden a tres los melólogos escritos por Comella en el siguiente año de 1793. Uno era jocoso, y los otros dos eran trágicos, declarándolo así los respectivos títulos: «Perico de los Palotes», «Los amantes de Teruel o Los amantes desgraciados» y «Asdrúbal». La primera de esas obras fué incluida en un fin de fiesta estival, y tiene un sello cómico muy acentuado cuya gracia ingenua no ha envejecido. Privan el entonamiento y el empaque severísimo en «Los amantes de Teruel». Vió Pedrell la música escrita por Laserna para esta producción, y la comentó diciendo: «No hay arias ni dúos, sino una melopea continua de la orquesta que acompaña la recitación de los dos personajes parlantes.» Pudo expresarse así por desconocer la esencia de los melólogos e ignorar que en éstos la música, sin subrayar la recitación, sólo intervenía en los intervalos. Asimismo vió el libreto y juzgó «divertidísimas» las acotaciones musicales, pues ese benemérito musicólogo, mucho más conocedor de la música religiosa que de la teatral, no percibió el aspecto psicológico realizado allí por Comella en sus requerimientos musicales, entre los cuales destacaremos los tres siguientes: «un golpe de orquesta muy estrepitoso», «un piano armonioso de clarines y fagotes» y «un corto andante con sordina».

Favorecido siempre don Luciano por actores y espectadores, en el otoño del mismo año lanzó tres nuevas obras, que constituyeron un triple acontecimiento al estrenarse en el mismo día otoñal. Esas obras eran la ópera «Los esclavos felices», el melólogo «Asdrúbal» y el fin de fiesta «El violeto universal». Cada una merece su comentario y no lo podemos omitir.

«Los esclavos felices» no era en realidad una ópera si nos atenemos al sentido que recibe por lo común esta voz, sino una zarzuela, y así la denominó don Santos en un informe donde se dice que tal obra, no obstante sus tachas de estilo y verosimilitud, presentaba cierto interés, por lo que podía permitirse su representación. Con música perdida hoy, que escribió Laserna, se la puso doce días consecutivos, lo que revela su gran aceptación, pues las

obras solían durar una semana cuando más. El «Memorial Literario» comentó la aportación musical del compositor navarro — cosa excepcional, pues sólo examinaba los libretos habitualmente — y dijo que muchos de sus recitados y arias no venían al caso, o se ponían de tal modo que eran «como unos remiendos encarnados pegados a la pared». Entonces la cantaron Lorenza Correa, Antonia Prado, Vicente Sánchez y otros actores. Cuando llevaban unos años en la tumba don Luciano y don Blas, volvió a ponerle nueva música el precoz músico bilbaíno Juan Crisóstomo de Arriaga, conocido por «el Mozart español» (1806-1826). Tenía trece años de edad tan sólo, y esta producción se cantó en Bilbao al siguiente año de su composición, o sea en 1820. Da cuenta de ello la obra que en 1935 ha publicado Juan de Eresalde con el título «Los esclavos felices. Opera de J. C. de Arriaga», cuyas páginas reproducen íntegra la extensa obertura, reducida para piano, y dan noticias de sumo interés histórico. Manteníase, pues, vivo y prestigioso, el nombre de Comella a la sazón.

El melólogo «Asdrúbal» también se puso doce días seguidos, no obstante haberlo atacado sañudamente don Santos, quien autorizó la representación porque, según sus palabras, la compañía andaba falta de funciones y de vates. Lo estrenaron «La Tirana», Robles y Huerta. Hallábase «La Tirana» enferma y cayó rendida a la fatiga y gravedad de su mal en plena representación de «Asdrúbal» pocos días después, abandonando para siempre las tablas desde aquel trance funesto. El «Memorial Literario» puso algunos reparos a la obra, si bien la ensalzó por lo bien conducida que estaba la acción y lo bien seguidos que estaban, asimismo, los caracteres, según las varias costumbres de ambas naciones: la cartaginesa y la romana. Atúvose la correspondiente música a las exigencias del libreto, pródigo en acotaciones. Según las circunstancias tuvo un tono triste, patético, furioso e incluso imitativo, pues Comella consignó: «Arriman los romanos los arietes a los muros, empezando a derribarlos. Música que imite los golpes del ariete.»

Sólo duró ocho días la otra producción estrenada en tal ocasión, es decir, el fin de fiesta «El Violeto universal», que era una sátira contra Moratín, mutiladísima por el corrector, hasta el punto de faltar unas hojas en el manuscrito sometido a don Santos.

En 1794 es realmente portentosa la fecundidad de Comella y es sumamente favorable la feliz acogida de algunas obras suyas,

entre ellas «La Isabela», con música de Laserna, producción calificada como «drama joco-serio» por el autor; pero considerada como «ópera» y como «pieza» en diversos manuscritos. Contiene canciones, «cantiñas», recitados, arias, dúos, tercetos y coros. Don Santos la trató con benevolencia, pues dijo que «así por su Materia, que es propiamente cómica, como por su Forma, que es bastante regular» le parecía digna de la licencia para representarse. Lo de la forma regular significaba en este caso que la escena era estable, o que se mantenía la unidad de lugar. La plantilla orquestal fué aumentada para esta obra, que durante muchos años y en muy diversas poblaciones, entre ellas Madrid, Barcelona y Valencia, se mantendría en el repertorio, siendo siempre muy gustada, así por la letra como por la música.

Suavizada en este año la inquina de don Santos contra don Luciano, emitió algún dictamen favorabilísimo, como aquel referente a la comedia en un acto «Los amigos del día», pues la ensalzó por el asunto, por la forma y por el sentido moral, añadiendo: «No hago memoria de haber leído composición de este poeta que más se acerque a la regularidad de la poesía cómica.» Unos meses antes se había estrenado la comedia «La moscovita sensible» — una de las más ensalzadas por el «Memorial Literario» y de las más aplaudidas por el público durante largo tiempo —. Don Santos la permitió porque, si bien «no era conforme su forma a las Leyes de la fina Poesía dramática» se la podía representar por la escasez de obras y porque divertiría al público. Grandioso triunfo alcanzó en ella la insigne Rita Luna, como recordaría más tarde Mesonero Romanos.

En este mismo año 1794 produce Comella dos melólogos: «La Andrómaca o La triste viuda de Héctor», y «El amor conyugal o La Amelia», este último con música de Laserna, que desempeñaba un papel decisivo sin asociar el canto a la orquesta, como nos dice el «Memorial Literario».

Falleció el dramaturgo y sainetero don Ramón de la Cruz en este mismo año. Había nacido treinta años antes que Comella. Como él, era un entusiasta filarmónico, y parece oportuno trazar un paralelismo biográfico. Ambos autores desplegaron fecundidad grandísima, extendiéndola sin cesar a diversos géneros teatrales, tanto mayores como menores. Ambos escribieron zarzuelas españolas y tradujeron óperas extranjeras acomodando la letra a la música. Ambos eran tenidos por malos escritores, aunque no tanto Cruz como

el otro; mas al mismo tiempo ambos eran tenidos por hombres de bien en igual medida. Ambos debieron luchar contra la influencia neoclasicista y necesitaron defenderse de los ataques lanzados por sus enemigos, pues lo que hiciera Moratín padre contra don Ramón, lo repitió Moratín contra don Luciano con más saña, más intensidad y más espectacularidad, utilizando influencias gubernamentales para poder atacar impunemente. Ambos satirizaron a esos grandes maestros de la literatura: de un modo señalado, Cruz al uno en el sainete «La visita al hospital», y al otro Comella en el sainete «El violeto universal» de que hicimos ya mención. Ambos sufrieron las mutilaciones de don Santos, aunque no tantas don Ramón de la Cruz, porque, según dicho corrector, «no era lo mismo inferir que proferir». Ambos disminuyeron su exuberante producción en los postreros años de su vida y ambos murieron en la indigencia. Una cosa los distingue, sin embargo, a saber, el concepto que de ellos formó la posteridad. Mientras Cruz era cada vez más estimado, Comella era rebajado cada vez más.

Desde 1795 hasta 1799, Comella continuó produciendo obras y más obras, bastantes de ellas con obligado aditamento musical. El detalle alargaría mucho esta exposición histórica, por lo que sólo mencionaré sus creaciones de tipo melológico. En 1795 «Juan de la Enreda», interpretada el 25 de agosto en obsequio de los días de la Reina, tras «El matrimonio secreto», ópera traducida por el mismo Comella y que figuró adosada al fin de fiesta «El baile deshecho». En 1795, también, «Sofonisba», con tan grandes exigencias musicales en las acotaciones, que hubieron de inspirar a Cambronero el siguiente comentario: «No conozco la música, pero por buena que sea, creo yo que Comella, para realizar lo que él concebía en su mente, hubiera necesitado un Wagner, y me quedo corto.» En 1797 «Hércules y Deyanira», iniciado con una obertura «corta, pero estrepitosa, que al silbo pasa a un andante de clarinetes y fagotes». Esta producción se representó durante largos años y todavía en 1816 la dió a la estampa nuevamente el editor valenciano Ildefonso Mompié. En 1798 «El negro sensible», representado en una función solemne donde tomaron parte las dos compañías teatrales madrileñas y en la que se cantó la ópera «El amor al dote», cuyo libreto anónimo, pero traducido por Comella casi seguramente, se guarda en la Biblioteca Municipal. En 1798 también, «Cadmá y Sinnoris», estrenado en el mismo día que el drama del propio Comella titulado «La familia indigente».

el cual, según Cambronero, era obra de gran sensiblería, pero de éxito seguro. La sensiblería dominaba también en «El negro sensible», pero asociada esa cualidad a una intención sentimental y humanitaria que acredita una vez más el noble corazón de Comella.

IV

En 1800 inicia su tercera y última etapa la vida de nuestro vate. Aquel año es trascendental para los apasionados neoclasicistas, porque favorece su causa don Mariano Luis de Urquijo — el pésimo traductor de la tragedia volteriana «La muerte de César» —, cuando este literato fué nombrado ministro del Gobierno de Godoy. ¡Ahora sí que podrían arrumbarse las desarregladas comedias de Lope, Calderón y otros viejos autores! ¡Ahora sí que podría imponer su criterio estético en la escena el grupo reformador!

Con un mes escaso de distancia se aprueban dos Reales Ordenes definitivas. El plan que don Santos había elaborado algo antes y que dormía en las altas esferas desde dos años atrás, quedó aceptado por Real Orden de 29 de noviembre de 1799 y con él se confió salvar al teatro español de la postración en que le habían sumido todos. Y por Real Orden de 28 de diciembre quedó prohibido representar o cantar en los coliseos a los que no fueran españoles y se prohibió emplear en escena todo idioma que no fuera el nacional.

Al aceptarse aquel plan de don Santos se acordó la creación de una Junta de Reforma de Teatros o Mesa Censoria, constituyéndola un Presidente que era el Gobernador del Consejo, un Secretario desconocedor de los asuntos teatrales, un Director, que era Moratín, y un Censor, que era don Santos. Ni el Director poseía el don de la simpatía por su carácter absorbente y desmedido, ni el Censor se la había granjeado por su actitud agria y furibunda, ni la junta mereció gran confianza, pues, como dice Aribau en su biografía de los Moratines, la Junta es el «recurso de cajón que antes y después ha sido la panacea de todos los males de España». En el naciente organismo pronto se manifestaron disensiones internas que lo harían ineficaz. Al punto presentó su dimisión Moratín por incompatibilidad con el Presidente, pero pocas semanas después se le nombró Corrector de Comedias Antiguas con la asignación de dieciocho mil reales.

En virtud de la reforma, el Municipio madrileño quedó ahora desposeído de la dirección y administración de los teatros, por sucederle aquella Junta, la cual vigilaría los caudales y pagaría las jubilaciones. A la Junta competía prohibir las obras que juzgase indignas de la representación, y premiar aquellas que merecieran ser recompensadas.

Bajo este nuevo régimen se inauguró un nuevo año teatral el domingo de Pascua de Resurrección y en tan solemne fecha se recitó una loa cuyos versos ensalzaron los beneficios prometidos con la reforma. «Repetía — como dice Cotarelo y Mori — todas las ineptias y vulgaridades que siempre tenían en la boca los galoclasistas.» Entre sus interlocutores aparecieron varios personajes de «La Comedia Nueva» moratiniana, sin que pudiera faltar don Eleuterio Crispín de Andorra, es decir, la contrafigura de don Luciano Comella. Revivía, pues, la saña contra el escarnecido vate.

Moratin, en uso de sus atribuciones, prohibió la representación de «La vida es sueño», «La prudencia en la mujer» y otras comedias. Cuando ascendían a 616 las obras excluidas, le apartaron de su puesto y quedó sin finalizar la labor depuradora. No solamente los autores antiguos fueron víctimas de aquel organismo redentor. Lo fueron también los autores modernos a quienes el público distinguía con su aplauso, porque ya no podrían seguir estrenando sus propias obras. Lo fueron los auditorios, porque dejaron de acudir a los coliseos para no tener que soportar novísimas producciones ceñidas a moldes neoclásicos y carentes de interés en absoluto. Lo fueron los mismos actores, porque aquel organismo dilapidó sin provecho los fondos reservados al Montepío y los destinados a las jubilaciones. Hubo que reanimar el teatro madrileño dando versiones castellanas de óperas cómicas francesas con música de Dalayrac, Solié y otros autores extranjeros de nota. Hubo que soportar las indignadas protestas de cómicos retirados y hambrientos, al no quedar fondos para pagar obligaciones contraídas. Y se hizo tan ostensible la carencia de repertorio hábil, que a los dieciséis meses de actuar la Junta, don Santos pidió que se habilitasen algunas de las obras desechadas por Moratin, para atraer a los huidizos espectadores.

¿Qué fué de Comella entre tanto? Tuvo una pasajera preterición, que no llegó a ser total. En febrero de 1800 presentaron a la censura su melólogo «El estatuario griego o El escultor griego», y don Santos dictaminó que tal obra no tenía mérito alguno

en cuanto a la regularidad del arte, pero tampoco nada opuesto a la Religión y al Estado, «por lo que, en las actuales circunstancias de estar compuesta la música de que se ha de acompañar esta Pieza, puede permitirse por ahora su representación». En mayo se representó la comedia de música «El abuelo y la nieta», de don Luciano, y para conseguir espectadores se anunció que cantarían varios actores reputadísimos.

En el año teatral 1801-1802, Máiquez, vuelto de Francia, se puso al frente de la compañía de los Caños del Peral, coliseo arrendado por don Melchor Ronzi. Formaban esa compañía una sección destinada a la declamación y otra destinada a cantar óperas. Las funciones se inauguraron algo tardíamente, cuando faltaban tres días para el verano, y en esa función solemne se representó la ópera bufa «El amor disfrazado o La dama soldado», con música de Gazzaniga y libreto vertido al español por Comella, cuya rehabilitación no se había hecho esperar. En octubre la misma compañía cantó la ópera «La isla del placer»; no consta el nombre de su compositor, mas sí el de su traductor, que también era Comella. Pocas semanas después se estrenó «La desdenosa», ópera en un acto, con el libreto que había trasladado el mismo Comella al idioma español.

Comella no cayó ni decayó, como se ve. En cambio, la Junta de Reforma de Teatros decayó y cayó muy rápidamente. Fallidas todas las esperanzas, quebrantadas todas las ilusiones, desacreditados los renovadores tras el cúmulo de torpezas, daños y ruinas, tanto en lo material como en lo espiritual, tuvieron que retirarse por el foro el 24 de enero de 1802 — a los dos años de sus actuaciones —, pues una Real Orden de esa fecha dió el finiquito a la Mesa Censoria. «Un grito de satisfacción — dice Cotarelo y Mori — salió de los atribulados cómicos al verse libres de la tiranía de la Mesa, así como de los autores que ya podían escribir con arreglo a su gusto y no al ajeno.» Cuarenta días antes había caído el Ministro Urquijo, y su inmediato sucesor preparó el golpe contra la Mesa. Don Melchor Ronzi se brindó entonces a ser empresario de los tres teatros — Príncipe, Cruz y Caños del Peral —, obligándose a pagar todas las pensiones que la Junta había dejado de satisfacer, y el domingo de Resurrección abrió los tres coliseos. Aquel día se estrenó en los Caños la ópera «La escuela de los celosos», con música de Salieri y libreto vertido al castellano por Comella. Pronto dejó de pagar Ronzi a cómicos, músicos y tra-

moyistas, así como a los establecimientos de beneficencia que en vano aguardaban las tradicionales subvenciones. El 11 de julio ardió enteramente el teatro del Príncipe y entre las llamas se redujeron a cenizas todos los papeles administrativos de la Mesa Censoria, que estaban depositados allí. Un año después Ronzi quebró y se reunieron las dos compañías.

Durante la Cuaresma de este año 1803 se cantaron algunos oratorios, como antes — entre ellos «Ester», de Comella —, tejiendo su parte musical en forma de mosaico verdaderamente inadecuado, por lo que el «Diario de Madrid» lamentó que hubiese desaparecido la música nacional de nuestras tonadillas y que la hubiera substituído aquella otra, semejante a los disfraces arlequinescos en sus remiendos y colorines. Pocos meses después falleció don Santos, que había seguido siendo censor tras el derrumbamiento de la Mesa Censoria, y le sucedió el neoclasicista don Casiano Pellicer, a quien juzga Cotarelo y Mori diciendo que era tan intolerante y tan escaso de gusto como aquél, pero más ignorante y más presuntuoso.

Por estos años Comella ve representadas en Madrid algunas nuevas producciones y obtiene renovados éxitos con otras producciones más. No fué muy grande el alcanzado con la ópera «El indolente poltrón», a la que puso música don José María Francesconi, el compositor italiano que estaba casado con la gran tiple española María López; en cambio gustó sobremanera el drama sacro en dos actos «El Sedecías o La destrucción de Jesuralén», con música del mismo Francesconi, figurando entre los intérpretes María López y Manuel García cuando se estrenó en la Cuaresma de 1805. En mayo siguiente redujo a un acto la ópera bufa «Las astucias amorosas», percibiendo por su labor 1.200 reales.

El año 1806 registra una aparición y una desaparición. Aparece en escena «El sí de las niñas», obra cumbre de Moratín, y desaparece de Madrid Comella. También registra dicho año dos fallecimientos. Muere el censor don Casiano Pellicer, a quien sucederá en el cargo don Manuel José Quintana, cuya templanza y ecuanimidad en tal ejercicio merecen todo encomio. Muere la primera mujer del Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII. Esta última defunción impone el cierre de los teatros por el luto. Sin embargo, los coliseos madrileños abren por excepción sus puertas el día de San Fernando; y aquel día, para lucimiento de Máiquez, se estrena una comedia de Etienne, traducida por don Luciano con

el título «La novia impaciente». La versión, en prosa, se estampó en la ciudad condal con el doble título «La dama colérica o Novia impaciente». Tres meses y medio más tarde se estrenó otra comedia traducida por don Luciano del francés, rehaciendo los dos últimos actos y titulándola «El deber y la naturaleza»; se la representó con ricas y vistosas decoraciones. En el siguiente año, tras diversas vicisitudes, el Ayuntamiento recuperó la dirección y administración de los teatros por Reglamento de 7 de marzo. Entonces los más populares autores escénicos son Valladares, Zavala, Rodríguez de Arellano, Solís y Enciso, bien desdeñosos todos ellos del neoclasicismo en derrota. ¿Y Comella? ¿Qué es de nuestro vate filarmónico por entonces?

Ya no bulle ni brilla Comella en Madrid desde principios del año 1806. Pudiera parecer al pronto que el pobre cayó de su pedestal y que al cabo de muchos años la filípica moratiniana había surtido efecto por fin; mas no hubo nada de eso. Dejó Comella de bullir y brillar en Madrid porque bullía y brillaba en Barcelona, donde permaneció dos años. Al organizarse en esta ciudad catalana la temporada teatral del año cómico 1806-1807, el Municipio anheló mejorar la situación de su teatro y dispuso su protección al Músico de Cámara honorario de S. M. don Melchor Ronzi, designándole empresario por cuatro años obligatorios, que luego la invasión francesa reduciría a dos. Barcelona sigue contando con tres compañías: la española de canto y declamación, y las italianas de ópera y baile, pues la ciudad condal, amparándose en sus fueros, desatendió la orden de que sólo se representasen las obras en las escenas públicas por artistas españoles y en lengua española. El «Aviso teatral», que daba cuenta de aquello, presentó la lista de las tres compañías. La compañía española iba encabezada por estas palabras en caracteres mayores: «Director de la Compañía y Poeta: don Luciano Francisco Comella.»

Inauguráronse las funciones el 6 de abril con una introducción o loa nueva de don Luciano, titulada «La vida es sueño», en la que se presentaban las partes nuevas de la compañía, y la función teatral concluyó con un sainete, nuevo también y también de Comella, que se tituló «Las sacaliñas». Transcurrido poco más de un mes, el «Diario de Barcelona» insertó unas «Décimas» y unas «Quintillas» firmadas con las iniciales A. B., que daban la enhorabuena a Ronzi con motivo de haber organizado ya las compañías de verso, ópera y baile, así como también la más brillante orques-

ta. La siguiente quintilla servía de colofón a esa expansión poética, por cierto deleznable en grado sumo:

Mas si el señor de Comella
cuanto ofreció cumple bien,
a reunión que es tan bella
¿quién podrá oponerse? ¿Quién?
Recibid el parabién.

Al publicarse la lista de la nueva compañía teatral un año más tarde, Comella sigue con el mismo cargo directivo, y como es de presumir, agasajado del público barcelonés. En esos dos años abundan las obras suyas, aunque al anunciarlas nunca se menciona el nombre del autor, según costumbre tradicional. Por aquel escenario desfilan «Federico II el Grande», «La Jacoba», «Marco Antonio y Cleopatra», «El negro sensible», «El verdadero buen hijo o María Teresa de Austria», «Pedro el Grande, Czar de Rusia», «La moscovita sensible», obra «exornada con todo su aparato y lucimiento», y otras producciones más, unas sin música y otras con ella. Don Luciano tradujo y refundió el drama alemán en tres actos «El primo de Barcelona», impelido por el empresario, «dado el talento de los alemanes para imitar la naturaleza con la mayor libertad». Aquella libertad negada por los neoclasicistas.

También era muy digno de su pluma el drama anónimo «El barón de Trenk», cuya acción pasa en la fortaleza de Magdeburgo; se estrenó el 19 de octubre de 1807, y al imprimírselo entonces en Barcelona, adicionó una «Nota» preliminar cuyo contexto dice: «Se previene que no pudiendo comparecer en la escena la mujer generosa que ocultamente favorecía al Barón, ha sido indispensable suponer fuese mujer propia, ya por la decencia, como para excitar más la sensibilidad. Nadie ignora que con tan justos motivos tiene el poeta libertad de fingir algunos episodios que formen mejor el cuadro de la obra.» Este criterio ético y aquella consideración moral reflejan el espíritu de don Luciano, manifestado con toda lucidez en muchas obras suyas, pero a veces difuminado u oculto por imposiciones del severo don Santos Díez González.

En la cuaresma de 1807 se dieron conciertos y se cantaron oratorios, figurando entre éstos «Judas Macabeo», con música de Guglielmi, y «Ester», con letra de don Luciano. El «Diario de Barcelona» se expresó así acerca de esta última obra: «El entusiasmo que hizo en la Corte esta pieza original, compuesta por el autor de

«El abuelo y la nieta», correspondió al concepto que se había formado del bello y escogido asunto de que se valió el poeta, tomado de la Sagrada Escritura.» Este drama sacro se cantó en Madrid, efectivamente, durante la cuaresma de 1803, resaltando entre sus intérpretes Lorenza Correa. Al representarse «El dichoso arrepentimiento», dijo el «Diario de Barcelona» acerca de esta obra «que es inútil elogiar, por cuanto la experiencia declara lo interesante de su argumento». Recordaremos que se la había estrenado diecisiete años antes con letra de Comella y música de Moral. Y aquellas frases revelan que tal obra no había envejecido.

Aunque guardase Comella un recuerdo amargo de Moratín, supo hacerle justicia, ahora que éste había perdido el mando tras la caída vertical de la Mesa Censoria, y aquél se halla a cien leguas de Madrid. Con una generosidad que acusa gran nobleza de alma estrenó en el teatro barcelonés «El Barón», el 22 de enero de 1807, redactando con tal motivo el siguiente anuncio laudatorio: «Hace tiempo que los amantes del buen gusto desean ver algunas de las producciones de nuestro célebre poeta español el señor don Leandro Fernández Moratín, cuyas piezas merecen en toda la Europa culta la calificación de ser únicas en su clase; y queriendo la Empresa dar a todos cada día un nuevo testimonio de complacencia y gratitud por medio de la variedad, ha determinado que para hoy, día 22, se ejecute por la Compañía Española la comedia original titulada «El Barón», uno de los mejores y más aplaudidos dramas de aquel acreditado poeta cómico, seguro de que en este Teatro se le hará la justicia que le han hecho en cuantos se la ha ejecutado, por no ser inferior la ilustración de sus espectadores a la de los demás que con tanto gusto la han oído.» Así, de esta manera llana, limpia, sin dobleces ni reticencias, sin mal acallados enojos ni mal disimuladas ironías, se expresó públicamente Comella con respecto a quien tan acremente le había ultrajado quince años antes. Pudo devolverle una serenidad apaciguadora el hecho de que los ataques moratinianos no habían logrado sembrar el descrédito ni provocar el hundimiento apetecidos tan insanamente.

Una vez más reveló Comella su grandeza de alma y su nobleza de corazón en parecidas circunstancias. Ello acaeció el 20 de julio, día en que iba a celebrar su beneficio el segundo gracioso de la Compañía y era preciso buscar atracciones para fortificar el interés y reforzar el aplauso. Aquel día expuso el «Diario de Barcelona» con respecto al proyectado acontecimiento teatral: «Después

de un prolijo examen de las más selectas piezas de nuestro teatro, ha escogido la comedia nueva y original del acreditado don Leandro Fernández Moratín titulada «El sí de las niñas». El nombre del autor es el mayor encomio que se le puede dar, pues toda la República literaria le tributa los más justos elogios; y que por su pureza de idioma, su férvido talento en la imaginación y facilidad incomparable en caracterizar a los actores con la más rigurosa propiedad, manejando las pasiones con toda la más fina nobleza, ha merecido así de los nacionales como de los extranjeros el honroso y merecido epíteto de reformador del Teatro español.» Como se ve de nuevo, Comella sabía perdonar injurias y olvidar agravios con grandeza de corazón y caballerosidad intachables. ¡Cuánto y cuán bueno dice en pro de él este reiterado proceder suyo!

Al ser ocupada Barcelona por los franceses en 1808 se derrumbaron muchos propósitos y proyectos, así privados como públicos. No sabemos si, en tales circunstancias, don Melchor Ronzi y don Luciano Comella pensaban seguir con la empresa y la dirección del Teatro, respectivamente; pero consta que otro empresario había presentado el plan oportuno y que una Real Orden lo suspendió. El domingo de Pascua, primer día del nuevo año teatral, comenzaron las funciones poniéndose en escena «El desdén con el desdén». A esto siguieron casi inmediatamente dos obras de Comella: «La Jacoba» y «El Fénix de los criados o María Teresa de Austria». La Guerra de la Independencia no tardó en paralizar esas y otras muchas actividades.

Fué por entonces cuando Comella marcharía a Madrid, creyéndose más seguro; pero de su rastro a partir de entonces apenas hay noticias. Desde el 2 de mayo hasta el 13 de agosto la ocupación de los invasores se hizo en pie de guerra. En este día estival entró el general Castaños en Madrid con sus huestes vencedoras, y las explosiones de patriotismo hallaron eco por doquier. Gaspar de Zavala y Félix Enciso de Castrillón escribieron para el teatro piezas vibrantes y exaltadas por la emoción bélica; no así Comella, por cierto. Acaso no hubiera llegado a Madrid aún. Acaso estuviera enfermo o impedido de trabajar en ese menester que, desde muchos años, había ensalzado no pocas acciones heroicas merced a su pluma jamás fatigada. El 3 de diciembre de aquel mismo año las tropas enemigas volvieron a ocupar la capital española. Otra vez desempeña don Mariano Luis de Urquijo una cartera ministerial. Otra vez pierde el Municipio la administración de los coliseos. Brotan como setas los

afrancesados; por conveniencia unos, por convicción otros; algunos por asociar la convicción y la conveniencia. ¿En cuál de estos grupos deberá encasillarse a Moratín? Los patriotas, entre tanto, enmudecen o hablan con el mayor sigilo, ante la imposibilidad de luchar con fuerzas superiores. La guerra, entre tanto, prosigue con alternativas que unas veces traen esperanzas y entusiasmos, y otras veces traen pesimismo y abatimientos. Madrid sufre más cada día. El hambre produce estragos en la población. ¿Hasta cuándo se prolongará el tormento creciente? La batalla de Arapiles da una definitiva respuesta a tan angustioso interrogante. Como secuela de la victoria lograda allí por los libertadores, el ejército francés evacua la Villa del Oso y del Madroño. Moratín había sido nombrado por José Bonaparte Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Real y Caballero de la Orden del Pentágono. Aquel verano de 1812, tan jubiloso para muchos madrileños, no lo fué para algunos, entre ellos Moratín. Enfermo y arruinado huyó a Valencia, y si no hizo todo el viaje a pie lo debió a la intervención de la primera actriz Mariquita García, también afrancesada, y don Manuel de la Prada, en cuyo coche iba ella hacia la ciudad del Turia, y de quien logró le cediera un asiento al fugitivo. Moratín pudo salvar la vida, o por lo menos la libertad.

¡Óptima satisfacción la de don Luciano, como dramaturgo, pocos meses antes de partir los invasores! Medio muertos los teatros de Madrid, pues apenas había dinero ni humor para ver representaciones escénicas, la Compañía del Príncipe decidió montar una obra de éxito seguro. Fué precisamente «Federico II» la elegida entonces, y ofreció dos particularidades: el popular drama de Comella se exornó con nuevas decoraciones de Ribelles y desempeñó el papel de protagonista aquel primer galán Antonio Robles, famosísimo en su tiempo, que lo había estrenado en 1789 teniendo un triunfo apoteótico en unión de «La Tirana», y que desde 1799 estaba jubilado por edad. Máiquez actuó también, así como los principales cómicos de la Compañía. Obtuvo este «Federico II» igual aceptación que a raíz de su estreno en Madrid, en Nápoles y en Roma muchísimos años antes; se lo repitió varias veces consecutivas y el júbilo de los actores fué tan vivo como el entusiasmo de los espectadores. Y en Valencia se lo reimprimiría cuatro años después.

La situación de Comella, entre tanto, fué deplorable. Pobre, famélico y con la salud quebrantadísima, tuvo fuerzas aún para mostrar su exaltado patriotismo al escribir la última de sus produc-

ciones teatrales, bajo el título exaltador «La batalla de Arapiles», obra que fué estrenada aquel mismo estío. Iba al canal para pescar peces que le ayudaran a alimentarse. Allí lo vió un día su amigo Barbieri, el abuelo del compositor. Al hallarle tan extenuado, le invitó a comer arenques en un ventorrillo próximo. El hartazgo acarreó una indigestión, y de esta enfermedad, o de otra asociada a ella, murió don Luciano el último día del año 1812 en su domicilio de la calle de Santa María, es decir, en aquel barrio de los comediantes donde tantísimos amigos había visto prosperar, declinar y fallecer. Las circunstancias que provocaron esa enfermedad fueron explotadas por aquellos adversarios suyos, pues después de muerto querían ponerle una vez más en ridículo.

Así acabó sus días aquel hombre cuyas obras habrían de sobrevivirle algún tiempo en los carteles teatrales y en la estimación pública, pero que después cayó en el desprecio y en el olvido. Vindicar su nombre sería obra de caridad y de justicia. Tiempo ha que me propuse hacerlo, pero no de un modo circunstancial, sino en un acto solemne, y éste de hoy, por lo trascendental en el curso de mi vida, me parece adecuado cual ningún otro para la rehabilitación de don Luciano Francisco Comella.

V

Tras lo expuesto hasta aquí parece obligado establecer un paralelismo en torno a lo que más tarde se diría sobre las dos tendencias teatrales de fines del siglo XVIII: la tradicional, cuyo último representante significativo fué Comella, y la neoclasicista, cuyo defensor más sobresaliente fué Moratín, en aquella lucha entablada entre el buen deseo y la mala voluntad.

La producción de Comella tuvo su ocaso, como la de tantos otros autores de segunda fila, al variar los gustos y modificarse las costumbres con los nuevos ambientes de renovadas generaciones. En cambio su nombre subsistió, aunque ligado a la pésima fama que habían difundido sus adversarios tenaces, lo que dió lugar a que un hijo de aquel vate, músico de la orquesta del teatro del Príncipe, cambiara su apellido por no cargar con tan mala nombradía, como refiere don Manuel Silvela.

¡Triste nombradía, en efecto! La puso de relieve Pérez Galdós en varios capítulos del Episodio Nacional «La Corte de Carlos IV»,

pues allí aparece Comella como un sujeto estrafalario y hambriento, a quien alimentaban los mendrugos y piltrafas con que le favorecía constantemente una actriz compasiva cuando ese ídolo del teatro había caído desde la cima de su popularidad a la sima del descrédito y de la miseria. «Era tan flaco y amarillo, que se dudaba cómo podía existir y moverse.» Al describirnoslo así Galdós, Comella no estaba en Madrid, sino en Barcelona; y no era un hombre fracasado y hundido, sino el director y poeta oficial de la compañía — excelente por cierto — que actuaba en el teatro barcelonés. Pero así se escriben la Historia y la Novela.

Las opiniones críticas sobre la producción de Comella no le serán tan desfavorables como podría suponerse, una vez muerto. Sin distinguirse por su benevolencia las formuladas por Ticknor, éste reconoció que la facilidad de don Luciano en escribir e inventar nuevas e inesperadas situaciones produjo tantísimo encanto en su tiempo como lo produjeran en tiempos anteriores Lope y Calderón. El mismo Ticknor añade que don Luciano se granjeó el favor del público, no sólo por sus diálogos en romance, sino por la honradez y ternura de sus sentimientos, así como también por la acertada elección de asuntos. Tal encomio es justo e imparcial.

Cánovas se pronunció contra Comella, mas al mismo tiempo sostuvo que había exagerado Moratín al condenar las comedias de su tiempo, y que tras Moratín exageraron otros muchos, por no osar desmentirle tal vez. Porque el autor de «El sí de las niñas» tenía prejuicios incommovibles «y si en algo más recayó su odio — son palabras de Cánovas del Castillo — fué sin duda en la ópera italiana, género que ofendía altamente su espíritu positivo, naturalista, incapaz de prendarse de lo inverosímil, aunque anduviese en tan buena compañía como la música».

Carlos Cambronero dedicó un amplio estudio a la vida y la obra de Comella. Había encontrado su partida de defunción, y al saber por este documento que aquel vate había contraído segundas nupcias, su pluma lanzó con desdén y mofa una frase que otros acogieron complacidos para extender el ridículo sobre aquel hombre: «El muy pícaro se casó dos veces.» Tal actitud contrasta con la de quienes disculparon que Moratín, ya en edad madura, tuviese unos amores tardíos, y que transcurridos nueve años, su novia rompiera con él para casarse con otro, en vista de que el escritor, víctima de su timidez y sus preocupaciones, no se decidía jamás a dar el paso definitivo de llevarla a los altares. Por otra parte, el

mismo Cambronero, a quien tanto debe la Biblioteca Municipal de Madrid, leyó, ordenó y catalogó allí toda la producción de Comella, y en aquel estudio a que nos hemos referido, tuvo repetidas frases de alabanza para él. Declaró, en efecto, que conocía el mecanismo del arte dramático y sabía conmover al espectador buscando efectos de éxito seguro, en lo cual estaba de acuerdo con Mesonero Romanos. Pasando Cambronero de lo general a lo particular, dijo de «Federico II» que es una obra interesante como pocas. De «El negro sensible» dijo que su autor sabía tocar la cuerda sensible del auditorio. «La dama sutil», según él, era la obra mejor dialogada de cuantas había escrito aquella pluma. «El aburrido» era una comedia pensada con juicio y escrita con arte, y a la vista de su argumento cabía pensar si había salido del jardín de Comella tal flor. Tanto le sorprendió la lectura de «El hombre agradecido» que nunca la habría atribuido a Comella, si no hubiera visto el nombre del autor. Comentando «La razón todo lo vence», se expresó así: «Tiene la obra tipo de comedia de costumbres. Hay que hacer justicia a Comella.» Comentando «La Jacoba», expuso literalmente: «Llamo sobre ella la atención del lector, a fin de que modifique el concepto vulgar que de Comella tenían formado todos.» Quienes lean sin prejuicios estas obras darán la razón a Cambronero.

Calcadas parcialmente en otras de don Manuel Silvela, las palabras del musicólogo Pedrell acerca de Comella merecen recordarse: «Fué todo un hombre de bien, honrado ciudadano, por más que como escritor adquiriese tan mala fama. No obstante la larga serie de sus repetidos triunfos en España y en el extranjero, donde se representaron varias obras suyas, arrastró una vida por demás desventurada. Reconozco que si hubiese poseído medios suficientes para sostener las necesidades de su familia, habría escrito con más alma, y tal vez hubiese podido ser hasta un imitador de Moratín.» También tuvo palabras de simpatía para Comella el compositor y bibliotecario Julio Gómez en su tesis doctoral, dedicada al compositor Laserna, el asiduo colaborador del vate vejado por los menos y ensalzado por los más en sus días.

Merece consignarse el juicio expuesto por la Enciclopedia Espasa: «Conocía Comella bien los resortes dramáticos y sabía sacar partido de las situaciones que muchos personajes históricos proporcionan... Hay que reconocer que su dicción a veces era gallarda y majestuosa, sus versos espontáneos y flúidos y sus diálogos llenos de pasión e interés, aunque no siempre.»

Para cerrar este florilegio crítico condensaremos lo consignado por Hurtado y González de Palencia en su «Historia de la Literatura Española», Comella —dícese allí— tendía al realismo; fué un precursor del melodrama, dada su predilección por los asuntos exóticos sobre un fondo de historia fantástica; gustó de llevar a la escena soberanos de su tiempo, pero de países remotos, así como también negros sensibles, por influencia de Rousseau. Era un hombre de bien, pero de fama ridícula. «El pobre Comella murió de una indigestión de arenques.»

Casi todos cuantos de Comella escribieron para ensalzarle, con reservas por supuesto, parecían aceptar como causa de su declive la diatriba moratiniana de «La Comedia Nueva». Nadie advirtió el hecho significativo de que año tras año, a partir del estreno de esa producción anticomellista, fué don Luciano el autor elegido para escribir las obras con que se habrían de celebrar en los coliseos el santo y el cumpleaños de la reina. Curioso es, en relación con esto, aquel dictamen emitido por don Santos en 1795 con respecto a la comedia heroica «Los hijos de Nadasti». La juzgó defectuosa en la gramática, propiedad de la lengua castellana, trama y enlace de los sucesos; mas a pesar de todo, permitió la representación, porque se iba a celebrar los días de la Reina, pero sin que se pudieran sacar a la escena caballos ni jinetes. Comella se desquitaba de las maliciosas censuras haciendo a vez alusiones cual ésta del sainete «La razón de Estado», pieza estrenada en la primavera de 1791, y en la cual se mofó de cuantos

saben citar a Rusó (sic, por Rousseau),
criticar nuestras comedias,
hablar mal de su nación
y alabar las extranjeras.

La producción de Comella tuvo su ocaso, ¿pero corrió mejor suerte la tendencia neoclasicista? Claro que no. Si don Leandro había escrito en su juventud «La derrota de los pedantes», en su vejez hubiera podido escribir «La derrota de los neoclasicistas» e incorporar a ella unos fragmentos epistolares que datan de 1824 y se pueden leer en sus *Obras póstumas*. Condenó allí don Leandro el proceder vituperable de los jefes del moderno culteranismo que, sin haber estudiado los autores de Grecia y Roma, sino los de Francia tan sólo, y sin cuidarse de cultivar la lengua natal, oyeron decir que en los poetas españoles (tomados en montón) se hallaban defec-

tos considerables de juicio y de gusto, por lo que tomaron el partido de despreciarlos sin leerlos. Y añadió textualmente: «Formaron una especie de masonismo literario dirigido a desacreditar cuanto se aplaudía antes de que ellos naciesen y a perseguir y aniquilar a los que no fueron sus devotos, y a elogiarse y rascarse mutuamente, recomendando sus opúsculos a la presente y a las futuras generaciones.» Tal acusación hacía buen blanco sobre los intransigentes neoclasicistas y con ello don Leandro cantaba la palinodia.

Cuatro años después ingresó en la Real Academia Española don Agustín Durán, y tituló su discurso de recepción «Influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del antiguo teatro español». Este erudito colector de nuestro Romancero declaró ahí que tal decadencia y ruina subsiguiente habían sido preparadas y consumadas por los críticos españoles, pues una vez creada la ridícula manía de querer medir las sublimes creaciones dramáticas del siglo XVII con el mismo compás y regla que se adaptaban a las producidas por griegos, romanos y franceses, nada se quiso ya saber del sistema dramático nacional. Tras esta declaración, añadió el recipiendario textualmente: «El espíritu de novedad y la admiración servil de cuanto nos venía de Francia formaron una muchedumbre de pedantes que sin la instrucción y sensibilidad necesarias para discernir el mérito de los Corneille y los Racine, se creían dignos de obtener la magistratura del Parnaso, por la única y sola razón de que en nombre de Aristóteles y Boileau, cuyas obras jamás leyeron, se atrevían a detestar de los dramas de Lope y Calderón. Esta plaga de críticos llenó el teatro de toda cuanta escoria, acomodada a las tres unidades, se ha visto dominar en él durante casi un siglo.»

Por entonces fué lamentable y ruinosa la situación de la música teatral española. El rossinismo invadía todos los ámbitos filarmónicos de la Península Ibérica. La zarzuela llegó a ser desconocida ya de puro olvidada. De los Misón, Rosales, Esteve y Laserna, proveedores de zarzuelas y tonadillas, nadie se acordaba ya. De las aportaciones musicales producidas entonces por los maestros de los teatros de la Cruz y del Príncipe, don Manuel Quijano y don Esteban Moreno, nadie se acuerda hoy. Es preciso llegar a Barbieri, o cuando más a sus inmediatos precursores, para ver iniciada la restauración del teatro lírico nacional. Y entonces ya nadie pensaba en Comella ni se podía presentir cuán ligado estaba el aspecto musical al literario en la obra de este prerromántico sensible.

Sin embargo, a Comella lo recordaban algunos eruditos. Tal hizo don Manuel Silvela en su discurso de ingreso al ser elegido miembro numerario de la Real Academia Española; pero con esta particularidad, que si allí salió muy mal librado ese vate, no quedó mejor parada la obra de los neoclasicistas, pues afirmó Silvela que el prurito de aclimatar en nuestro suelo la exótica planta de la tragedia griega esterilizó los esfuerzos de los más notables ingenios, una vez metidos en tan heroica empresa con el resultado más estéril.

Ahora unas breves palabras de cortes, cortial y afectuosas despedida. Sepan los nuevos compañeros que tanto me han honrado al tratarme a esta Casa de ricas tradiciones, cuán firme, leal y con-

* * *

Permítaseme hacer unas consideraciones finales, que pugnan por salir como colofón de lo dicho hasta aquí. En el inevitable flujo y reflujo de todo movimiento artístico, es tanto más fuerte y acusada la reacción cuanto más violenta y arrolladora había sido la acción de la cual deriva. Esto sucedió con aquel neoclasicismo dieciochesco tan despegado siempre de la música. Sus encopetados panegiristas anhelaban implantar aquí un género totalmente opuesto a los ideales, apetencias y tradiciones del público español; de paso execraban todo cuanto pudiera oponerse a ello, motejándolo de ruinoso y ruin. Consiguieron sembrar males, pero no bienes, pues sus propias creaciones eran «tout à fait rébarbatives», como diríamos empleando una locución francesa que sin duda más de una vez estuvo en labios del afrancesado Moratín.

Claro que este ejemplo no es el único, pues la Historia se repite como un tema musical con variaciones. La lección de este ejemplo, cual la de tantos otros, instruye sobre una conveniencia común a todos los artistas. Eviten siempre las rutinas formularias y los anquilosamientos perniciosos, pero rechacen también el intento de imponer caprichosas renovaciones basándolas en la imitación de ideas, normas o principios que unas veces pasan con cierta rapidez como las modas de los trajes y peinados, y que otras veces son inadaptables en absoluto al espíritu nacional.

Descendiendo ahora de lo general a lo particular, creo haber demostrado en mi disertación cuantísimo valía por sus aficiones filarmónicas, por la rectitud de su conciencia y la bondad de su corazón, aquel vate cuyo nombre me he propuesto rehabilitar dando nuevas noticias de su vida y de su obra y examinando su labor con objetividad suma, es decir, sin solidarizarme con los juicios

que la mala fe puso en circulación ni con los prejuicios que la buena fe mantuvo por espíritu de comodidad o de rutina. Y en esta solemne sesión rindo a don Luciano Francisco Comella un recuerdo fervoroso por las muchas horas de felicidad que me proporcionó a través de su obra literaria y a través de la producida por sus colaboradores musicales.

* * *

Ahora unas breves palabras de cortés, cordial y afectuosa despedida. Sepan los nuevos compañeros que tanto me han honrado al traerme a esta Casa de ricas tradiciones, cuán firme, leal y constantemente procuraré compartir sus tareas. Sólo procediendo así me haré digno de la gran distinción que me dispensaron y de la venerable mansión que desde hoy me cobija. Sólo procediendo así no desluciré demasiado de las virtudes y merecimientos con que han pasado a la posteridad — aun descontada su valiosísima obra — preclaras figuras de las Artes plásticas y de la Música.

SEÑORES ACADÉMICOS:

Si puede y debe la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sentir en estos momentos noble ufanía y legítimo orgullo—al ver incorporada a su secular prestigio una de las más puras y eminentes personalidades de la cultura nacional—, se enternecen y abundan aquellos sentimientos en mí propio. Porque al besarme me **Discurso de contestación del** de dar la bienvenida me **Excmo. Sr. D. JOSÉ FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO** de medio siglo de amistad iracuna, de ininterumpida cordialidad, los que me ligan al recipiendario.

Desde la remota infancia de ambos a la fuerte senectud—que por suerte nos consiente más prieto contacto aún para los años futuros, en servicio de cuanto significa la Real Academia de San Fernando, céntrica Institución de las Artes españolas—he tenido y mantengo por José Subirá el afecto y la admiración que no dejó nunca de merecer.

Todo en este hombre sencillo y entusiasta, humilde en el vivir y magnífico en el trabajar, dado por entero y en soledad fecunda a mayor gloria del arte musical, está unido de sensibilidad y de sabiduría.

José Subirá es de catalana estirpe como tres grandes musicólogos contemporáneos: el seglar Felipe Pedrell, el monje benedictino don Gregorio Suñol y el prelado pontificio monseñor Anglés. (El primero y el último, miembros ambos de nuestra Corporación.)

Nació en Barcelona el 20 de agosto de 1882. Desde los tres años de edad y durante varios lustros, residió en Ciudad Real, donde su padre, don Mauricio Isidro, era catedrático y secretario del Instituto de Segunda Enseñanza y autor de un libro de Álgebra que tuvo en su tiempo dilatada difusión. Perdió Subirá a su progenitor no cumplidos aún los seis años. Hijo único y huérfano, su madre se desvió por hacerle un niño instruido y bondadoso, amante del

SEÑORES ACADÉMICOS:

Si puede y debe la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sentir en estos momentos noble ufanía y legítimo orgullo—al ver incorporada a su secular prestigio una de las más puras y eminentes personalidades de la cultura nacional—, se enternecen y ahondan aquellos sentimientos en mí propio. Porque al honrarme nuestra Corporación con el encargo de dar la bienvenida a don José Subirá Puig y placear sus méritos, es más de medio siglo de amistad fraterna, de ininterrumpida cordialidad, los que me ligan al recipiendario.

Desde la remota infancia de ambos a la fuerte senectud—que por suerte nos consiente más prieto contacto aún para los años futuros, en servicio de cuanto significa la Real Academia de San Fernando, cimera Institución de las Artes españolas—he tenido y mantengo por José Subirá el afecto y la admiración que no dejó nunca de merecer.

Todo en este hombre sencillo y entusiasta, humilde en el vivir y magnífico en el trabajar, dado por entero y en soledad fecunda a mayor gloria del arte musical, está unguido de sensibilidad y de sabiduría.

José Subirá es de catalana estirpe como tres grandes musicólogos contemporáneos: el seglar Felipe Pedrell, el monje benedictino dom Gregorio Suñol y el prelado pontificio monseñor Anglés. (El primero y el último, miembros ambos de nuestra Corporación.)

Nació en Barcelona el 20 de agosto de 1882. Desde los tres años de edad y durante varios lustros, residió en Ciudad Real, donde su padre, don Mauricio Isidro, era catedrático y secretario del Instituto de Segunda Enseñanza y autor de un libro de Álgebra que tuvo en su tiempo dilatada difusión. Perdió Subirá a su progenitor no cumplidos aún los seis años. Hijo único y huérfano, su madre se desvió por hacerle un niño instruído y bondadoso, amante del

bien y de la justicia; ante las dificultades, tenaz para vencerlas; ante las adversidades, sufrido para sobrellevarlas; confiando para siempre en su propio esfuerzo y no en el apoyo ajeno. Figura admirable aquella doña Joaquina que para él fué madre y padre al quedar viuda y que jamás esquivó sacrificios para modelar en el niño huérfano y enfermizo un ser útil en el porvenir. Al evocar el enérgico fervor de ambos se piensa en ciertas páginas de Dickens o de Alfonso Daudet, los grandes novelistas de la ternura familiar.

A los cinco años de edad Subirá estudió en una escuela cuyo director, don Francisco Ruiz Morote, había publicado varios libros para la enseñanza primaria, muy difundidos en la región. Desde los seis, y durante muchos, vivió con su madre en un piso de la misma casa donde el hijo del referido maestro poseía una librería, una imprenta y una encuadernación. A los siete comienza Subirá sus estudios musicales con don César Martín, prestigioso pianista y organista de la localidad. Ello despierta una vocación, y así se desarrolló una aptitud perdurable y creciente a lo largo de toda su existencia futura. El amor de Subirá a las letras se fortificó, año tras año, con los libros que iban a esa librería, con los que enviaban algunos clientes para que se los encuadernasen y con los impresos que salían de aquellas prensas. Eran lecturas abigarradas de prosas y versos, de novelas y teatro, de historia y de filosofía; lecturas sin propósito previo ni plan premeditado, realizadas en la trastienda de la librería, entre las cajas de la imprenta o ante los utensilios de la encuadernación. El niño tenía acceso libre por toda la casa; y al mismo tiempo que leía, se familiarizaba con los fáciles secretos de las artes gráficas, de las que más tarde sería Subirá un enamorado constante. Tal fué el resultado feliz del ambiente que le rodeó en su infancia y su adolescencia.

A los diez años Subirá ingresa en el Instituto de Segunda Enseñanza, y a los catorce ya era Bachiller en Artes. En aquel centro docente tuvo por compañeros de estudios a cuatro muchachos, todos tan amantes de las letras como él: Eduardo Malaguilla, prosista y poeta muerto en la flor de la juventud; Arturo Gómez Lobo, escritor de recia personalidad sentimental, a quien la política habría de envenenar trágicamente; Antonio Heras, poeta y novelista que durante muchos años posteriores enseñaría lengua y literatura españolas en los Estados Unidos, jubilado recientemente siendo Director del Departamento de Español en la Universidad de Sur California, establecida en Los Angeles. El cuarto muchacho era yo,

con igual ansiedad de las inquietudes literarias. Emocionadamente resurge en mí la nostalgia de las lejanías adolescentes en la vieja ciudad manchega, ante la sugestión iluminada de la llanura dilatada, las sonoras celistias y la paz provinciana, propicia a los ensueños incipientes.

Después simultaneó Subirá sus estudios de música en el Conservatorio madrileño con los de la Facultad de Derecho en la Universidad Central, donde alcanzaría el grado de Doctor. Durante los últimos años del Bachillerato, Subirá realizaba ejercicios de armonía y diseños de composición en las aulas del Instituto mientras algunos catedráticos explicaban materias poco interesantes para él. De igual suerte procedió luego en las aulas universitarias, mientras simultaneaba sus estudios jurídicos, por los que sentía poco atractivo, con los de Composición, que terminó en la clase de don Emilio Serrano en el Conservatorio, después de haber obtenido primeros premios de Piano, como discípulo de don Robustiano Montalbán, y de Armonía, en la clase de don Juan Cantó.

Sus producciones musicales más antiguas datan, sin embargo, de antes. En Ciudad Real escribió piezas bailables y de salón, caprichos románticos, una suite pianística inspirada en la leyenda *El estudiante de Salamanca*; un *Himno a Santa Cecilia*, que se cantó con orquesta en una festividad religiosa, y la zarzuela en un acto *La prueba del espejo*, con letra de Eduardo Malaguilla, que estrenó una compañía teatral en la cual resaltaban Eutalia González, la triple de los más grandes éxitos de Chapí, y Jaime Casañas, el insuperable tenor de *Marina*. En Madrid escribió más producciones. Como opositor a una plaza de pensionado en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma, compuso un motete cantado por alumnas del Conservatorio, una fuga interpretada por el Cuarteto Francés y la ópera en un acto *Rayo de Luna* sobre un libreto de Carlos Fernández Shaw, figurando entre sus intérpretes José García Marcellán, al cantársela en el salón-teatro del Conservatorio donde, por cierto, Subirá había dirigido el primer número de una Sinfonía suya, escrita como trabajo escolar, con una orquesta formada por los alumnos de la clase de conjunto instrumental.

Aquellas oposiciones determinaron nuevos rumbos en su vida. No obtuvo la plaza de pensionado y supo resignarse. El maestro Bretón le escribió pocos días después una carta de la que copio este párrafo: «Ha demostrado usted conocimientos bastantes para brillar en el arte de la composición, a los que se une un sentimiento

poético nada común, condiciones que hacen esperar de usted obras que le puedan colocar en alto nivel entre los compositores de nuestra patria.» Desde entonces abandonó la composición, aunque no el piano. Consagra sus actividades a la musicografía. Da sesiones pianísticas en el seno de la amistad. Eramos sus oyentes Díez Canedo, Fernando Labrada, Ramón Manchón, Andrés González Blanco, Federico García Sanchiz, Rafael Doménech y otros. Eran, y no han dejado de ser, sus grandes amores Beethoven, Schumann y Wagner. La dulzura viril de Grieg le apasionaba. Profesor de la Universidad Popular durante unos años, dió conciertos en Asociaciones obreras y conferencias de pintura en el Museo del Prado, interesándose preferentemente por la Escuela Flamenca.

(Porque — permitidme el inciso — no es gusto y regusto de la madurez su afición y estudio de las artes plásticas. Ya en la primera juventud frecuentaba los Museos y Exposiciones con tanto fervor como las salas de conciertos. Durante su larga estancia en Bélgica, le interesaron la pintura y la escultura en tal medida que dedicaba al conocimiento y difusión de ellas diversos artículos en las revistas españolas. Testimonian y ratifican ese amor estético las *Historias musicales* de variada índole que viene publicando, su bien logrado afán y selecto interés en ilustrarlas con miles de reproducciones de cuadros, esculturas y monumentos arquitectónicos, en expresiva ambientación de la época.)

Hacia 1904 inicia en Madrid sus actividades literarias. Publica artículos de arte y de mera literatura en *La República de las Letras*, *Nuevo Mundo*, *Revista Contemporánea* y *Nuestro Tiempo*. En 1907 aparece su primer libro; se titula *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner*, y forma parte de la colección que dirigiera Alberto Insúa, donde publicamos también nuestras primicias, con García Sanchiz y Emiliano Ramírez Angel.

En la primavera de 1908 Subirá desapareció de Madrid. Transcurrieron dos años como secretario del Consulado Argentino de Amberes, la bella ciudad de Rubens, Van Dyck y de la tipografía plantiniana. Volvió a Madrid para hacer oposiciones a la carrera consular, efectuó todos los ejercicios, se quedó sin plaza y supo resignarse. Desde entonces abandonó aquellas materias y actuó el escritor. Colaboró asiduamente en *Alrededor del mundo*, *La Esfera*, *Nuestro Tiempo* — donde tuvo una sección fija a su cargo durante unos años — y en otras revistas más. Lo mismo que antes y después, hizo entonces crítica musical en varios diarios de un modo

transitorio, mostrando una nobleza, una ecuanimidad y un desinterés personal apreciados unánimemente.

En 1920 comienza Subirá sus investigaciones históricas de carácter musical y literario en la Biblioteca Municipal de Madrid. Y predilectamente sobre nuestro teatro del siglo XVIII, del cual conserva preciadísimos fondos manuscritos aquella Biblioteca estimadísima. Entonces el musicógrafo comienza a ser musicólogo; eso sí, por entusiasta devoción y sin la menor mira de lucro. De una manera intuitiva, sin maestros que lo encaucen, sin orientadores que lo guíen, sin nadie que lo ayude ni estimule, trabaja de manera intensa y se crea una técnica por iniciativa y esfuerzo propios. Examina las numerosas obras inéditas que allí se conservan, utilizando las horas compatibles con sus modestísimas tareas burocráticas. Fruto inicial de aquella labor sería *La tonadilla escénica*, producción en tres volúmenes, con la historia y la morfología literariomusical de ese género, conteniendo, además, 300 páginas de música inédita, seleccionada y transcrita por el autor. La Real Academia Española publicó a sus expensas entre 1928 y 1930 tan importante resultado de sus investigaciones, y dos años más tarde editó un volumen complementario: *Tonadillas teatrales inéditas*, no halla en España esa obra la resonancia que después tendría; aunque en general se la silenciaba o se la censuraba, tampoco faltan excepciones, tanto más agradecidas cuanto más insólitas. Pero en otros países se estima y enaltece tal esfuerzo, y algunas de las producciones divulgadas por Subirá se cantan más allá de los Pirineos y más allá del Atlántico, proclamando el mérito de músicos españoles olvidados. Citaré un solo juicio. Lo formuló Henry Prunières en *La Revue Musicale*, de París, revista dirigida por él. Entre sus párrafos hay uno que dice: «Mucho falta para que la ópera bufa italiana y la ópera cómica francesa hayan sido objeto de estudios tan completos como la tonadilla escénica. El método de José Subirá tiene un rigor científico absolutamente notable, y resultaría de gran interés inspirarse en el plan con que él lo trazó cuando se quiera estudiar seriamente la ópera francesa. Pero creo que transcurrirá mucho tiempo hasta que se encuentre un musicólogo tan paciente, tan concienzudo y tan esclarecido para llevar hasta el fin un trabajo de tal naturaleza, que representa el empleo de una vida humana.»

Desde entonces el nombre de Subirá entra con todos los honores en las principales Historias de la Música y en los principales Diccionarios Musicales que se publican en el extranjero. Y a Subirá

le cabe la satisfacción de revalorizar un género olvidado y menospreciado, aumentando así el crédito del viejo arte musical español.

A esta obra suya había antecedido en 1927 otra que, bajo el título *La Música en la Casa de Alba*, examinó antiguos y desconocidos fondos musicales conservados en el Palacio de Liria, entre ellos la ópera *Celos aun del aire matan*, con letra de Calderón y música de Hidalgo, estrenada ante la Corte española en 1660. Este libro también despertó sumo interés fuera de nuestro país, y figuró en la lista que el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual publicó, incluyéndolo entre los veinte mejores libros españoles del año en que fué impresa.

Durante cerca de veinticinco años, desde 1920, la actividad de Subirá es incesante. Socio fundador de la Asociación de Cultura Musical y secretario durante los cuatro primeros años de su existencia, redactó para sus programas las notas biográficas y críticas, como también una colección de monografías musicales integradas por seis folletos (Pergolesi, Schönberg, Mussorgsky, Mozart, Rimsky-Korsakoff y Gluck). En 1921 publicó el libro *Schumann: Vida y obras*, siendo ésta la primera obra con análisis temáticos y exposición crítica minuciosa de las consagradas a este compositor en nuestro país. Dedicó folletos a Clavé, Granados, Vives, Pontac, al operetista Manuel García, a Ricardo Strauss. En 1924 sale una edición refundida y ampliada de *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner*, a la que seguirá en 1925 el volumen *Músicos románticos: Schubert, Schumann, Mendelsohn*, formando parte ambos de la Biblioteca de Artistas Célebres. En 1930 publica *La Música: sus evoluciones y estado actual*, en la Biblioteca de Ensayos. En 1933, la transcripción de *Celos aun del aire matan*, y ese texto musical también coloca en glorioso lugar a la música española ante las Historias y Diccionarios extranjeros. A sus volúmenes sobre la tonadilla escénica le antecedió en 1927 el folleto *Tonadillas satíricas y picarescas*, y le siguió en 1932 el compendio *La tonadilla escénica: sus obras y autores*, en la Colección Labor. Publicó por docenas los estudios de investigación, especialmente en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (donde insertó numerosos trabajos sobre músicos y actores del siglo XVIII), en *Revista Musical Catalana* (que insertó sus estudios sobre los hermanos Pla y sobre el debut del tonadillero Esteve en Madrid, entre otros muy diversos), en *Las Ciencias*, en *Ritmo*, etc. Es redactor encargado de la sección musical en la *Gaceta de Bellas*

Artes; colabora asiduamente en las planas musicales del diario norteamericano *The Christian Science Monitor*. No fueron, sin embargo, éstas sus únicas actividades musicales.

Hasta 1944 Subirá, ya sexagenario y con unos cuarenta años de intensa labor musicográfica y musicológica, no era sino un francotirador de la Musicología. Eso sí, francotirador que sabía olfatear, ojear y dar en el blanco. El francotirador se transforma en soldado de filas al crearse el Instituto Español de Musicología como una rama del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Establecida en Barcelona la sede del nuevo organismo, bajo la dirección de don Higinio Anglés, desde el primer momento es designado Subirá colaborador y Secretario de aquel Instituto en Madrid, y transcurridos unos años y creada en esta capital una sección del Instituto, asume Subirá su jefatura. La Musicología ya es profesión en nuestro país, como venía siéndolo en otros países europeos y americanos desde algún tiempo atrás.

Se intensifican las incesantes investigaciones y estudios de Subirá, fomentados por el apoyo oficial y, conjuntamente, por el interés que sus producciones despiertan en el campo editorial de iniciativa privada. Entre las publicaciones del Instituto resaltan a nuestro propósito los tres volúmenes del *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (1946, 1949 y 1951) redactados por él en colaboración con el señor Anglés, y *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, obra donde aparecen catalogadas centenares de obras de música de cámara del siglo XVIII, cuya existencia venía pasando inadvertida en la Biblioteca del Palacio Nacional, y se aportan numerosos documentos de primera mano, estudiados en el Archivo del Palacio Nacional, sobre la actividad del teatrillo cortesano del Alcázar Real, donde actuó Arrieta como compositor enaltecido y Barbieri como simple apuntador. A esta obra de Subirá sigue, publicada por el mismo Instituto, otra en dos volúmenes: *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, que presenta aspectos desconocidos de un género casi completamente olvidado y en la que se habla de Comella muy frecuentemente. Todas estas producciones despertaron al punto la atención en el extranjero.

Por estos años en que Subirá ya es soldado de filas de la Musicología, inserta numerosos trabajos de investigación propia en variadas revistas: *Arbor*, *Revista de Archivos*, *Bibliotecas y Museos*

— donde su nombre figura en la reducida lista de colaboradores especiales —, *Revista de Indias*, *Revista de Ideas Estéticas*, *Información jurídica*, y otras; todo ello sin contar sus artículos en el *Anuario Musical*, editado por el Instituto Español de Musicología. Además, lanza nuevos libros con nutrida información de primera mano. Con el anagrama Jesús A. Ribó, la Editorial Plus-Ultra le edita una *Historia Universal de la Música*, obra que está a punto de ver la segunda edición, totalmente reformada y ampliadísima, donde constará el nombre verdadero del autor. Esta misma Editorial le publica *Historia y Anecdotario del Teatro Real*, obra editada lujosamente, con 800 páginas de texto y 600 grabados. La Editorial Millá, de Barcelona, le publica en dos tomos una *Historia de la Opera en los teatros de Barcelona*, formando parte de una colección monográfica, y otro tomo bajo el título *Cançons populars catalanes*. La Editorial Labor le publica en sus Manuales el libro *Historia de la Música teatral en España* y le encarga la redacción de la música española moderna para la traducción de la *Historia de la Musica* de Della Corte-Pannain, que dirigió monseñor Anglés.

Otra magna obra de Subirá es la *Historia de la Música*, editada por Salvat en 1947, formando dos tomos de 1.500 páginas con número casi igual de grabados. Obtiene tal éxito esta producción que muy pronto queda agotada, y en 1951 sale una segunda edición revisada, ampliada y puesta al día, que es un alarde de técnica gráfica y se le otorga el honor de figurar en la lista de los mejores libros impresos aquel año en España. Este mismo honor había tenido su citada *Historia y Anecdotario del Teatro Real* y lo obtuvo, asimismo, otra obra publicada en 1949 por Salvat bajo el título *La Música: Etapas y aspectos*, con 400 páginas de texto y grabados en cifra casi igual, habiéndola prologado el Marqués de Lozoya, quien manifiesta que en esta obra el tema principal es el alma musical de España, preterida en todas las obras clásicas de historia de la música, y añade: «Por la valentía y la clarividencia que esto supone, debemos los aficionados a la Música gratitud perdurable a quien ha salido a la palestra con el ardor de los antiguos paladines para vindicar una gran injusticia.» Añadiré por mi cuenta que la vindicación de injusticias ha presidido toda la actividad investigadora de Subirá.

En 1945 obtuvo el Premio Conde de Cartagena, en concurso de la Real Academia Española, por su *Léxico de Música y Danza*, y también el Primer Premio Nacional de Musicología.

Actualmente la Editorial Salvat tiene muy avanzada la impresión de otra obra de Subirá con la cual se llenará un vacío en el terreno bibliográfico. Se trata de una *Historia de la Música Española*, con centenares de grabados, inéditos hasta ahora, y facsímiles de viejos documentos, portadas y páginas interiores de libros antiguos y otros materiales anotados por Subirá al recorrer archivos, bibliotecas y museos (1).

No quiero olvidar la edición en facsímil, con su adaptación al lenguaje moderno y glosario explicativo, del incunable *Lux bella*, de Domingo Durán (Sevilla, 1492), con el que inauguró sus actividades Ediciones Torculum, y la edición comentada y prologada de *Vergel de música spiritual speculativa y activa*, del Bachiller Tapia Numantino (Burgo de Osma, 1570), que tiene en prensa la colección *Joyas Bibliográficas*.

Pero no se limita la extraordinaria fecundidad de José Subirá a los libros de tan máxima importancia, sino que sus colaboraciones musicales son numerosas, extendiéndose a Revistas de varios países y a publicaciones diversas, especialmente la *Enciclopedia Universitas* de la Editorial Salvat, el Fichero Musical Daimon de Barcelona, la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* que tiene en curso de publicación la Editorial Barna, la *Histoire de la Musique*, que prepara la *Encyclopédie de la Pleiade*, de París. Ha colaborado en diversos Diccionarios, entre ellos *Musik Lexikon*, de Riemann (11.^a edición), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Enciclopedia dello Spettacolo*, *Diccionario de la Música Ilustrado*, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, *Diccionario Enciclopédico Salvat*, *Diccionario Musical Labor* y *Diccionario Enciclopédico Labor* (en prensa). En la Editorial Boileau publicó medio centenar de arreglos fáciles para piano de muy diversas obras extranjeras, y además publicó cuatro cuadernos de Canciones de Beethoven y otros dos de Canciones de Schubert con el texto castellano adaptado por Subirá mismo a la música.

Ha de recordarse también su labor puramente literaria, que comprende varios libros. La novela *Su virginal pureza* (1916), *La*

(1) Subirá no pertenece al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, pero las facilidades que los funcionarios de este Cuerpo le han otorgado para el mejor desempeño de sus investigaciones hacen que sea un perfecto conocedor de lo que a sus disciplinas intelectuales interesa en las principales instituciones de esa naturaleza. Tampoco ha desempeñado jamás tareas docentes, ni públicas ni privadas, pero las enseñanzas vertidas en sus libros han sido y son permanente lección para los que se interesan por la materia. «Hombre del sosegado rincón», como decimos sus amigos hablando de Subirá, su vida callada y recoleta le ha permitido realizar esa labor ingente.

Bélgica que yo vi (1918), con una nueva edición modificada con el título *Carillones entre nieblas* (1925), y *Mi valle pirenaico* (1927). Y además la obra histórica en cuatro volúmenes *Los españoles en la guerra de 1914-1918*.

* * *

Siempre he creído que los grandes maestros de la pintura, los excelsos retratistas a quienes debemos la revelación perdurable de sus coetáneos de relevante fama o humilde vulgaridad, poseen el don misterioso de asirles y adentrarles el alma a sus modelos a tiempo de re-crearlos en su carnal apariencia.

Es la elocuencia íntima y atrayente de la captación espiritual por magia suprema del arte, la que nos consiente conocer la verdad humana del retratado. Es el prodigioso premio confidencial al fervor contemplativo.

E imagino también que no vienen solamente para animar el diálogo mudo entre el personaje pintado y quien lo mira, sino que en el silencio y soledad nocturnos de las grandes sales museales acuden para el coloquio múltiple las almas cuyo trasunto físico quedara eternizado pictóricamente.

Así, mientras oíamos la reivindicación documentada y generosa de Luciano Comella, yo recordaba que aquí mismo, en una sala de nuestro Museo, están dotados de veracidad eterna por el genio de Goya, las dos personas relevantes en la suerte adversa y el destino propicio del *Vate filarmónico*: María del Rosario Fernández *La Tirana* y don Leandro Fernández de Moratín. La actriz — en arrogante erguimiento de presencia y actitud —, que le fuera entusiasta aliada, y el escritor — en sencilla y elegante postura —, que le tuvo por implacable detractor.

Acaso, acallados los rumores de esta sesión solemne, sosegados en la solitaria penumbra museal, increpe con su bien timbrado acento de comedianta y garrida hembra, al varón agudo:

«—¿Y qué, mi señor don Leandro, ha oído cómo en este siglo se devuelve honra literaria a don Luciano, que yo tuve por autor predilecto? ¿No se le arrebola el rostro y turba la conciencia de tan enconado rencor como le tuvo en su vida y carrera? ¿No se le despierta tardío arrepentimiento al recordarle aquel generoso olvido de sus diatribas, cuando le devolvió bien por el mal inferido no ya en la obra, sino a lo más irremediable de su dolor conyugal?»

»—Tal vez, amiga mía, que tantas veces hube de escucharla y verla desde su altura del tablado escénico, me sorprenda como en Italia me asombrara, este póstumo homenaje a quien se presenta, con perspectiva de más de un siglo, muy otro de como yo le conocí y juzgué. En este mundo en que ahora residimos los tres tan remotos y libres del terrenal, donde las pasiones nos agitaron nervios y pensamientos, no niego que quien ha venido a turbar la serenidad infinita de una verdad eterna movería mi ánimo la tolerancia hacia la persona. Pero no sabría retractarme de los conceptos que aquel escritor hubo de merecerme. Porque nada de cuanto creamos en afán de presente e ilusión de futuro, podemos destruirlo ni rebajarlo porque está en ello la razón de supervivencia de nuestra vida.

»—¿Pero no comprende a la nueva luz actual lo sombrío, lo enconado de su obstinación pasada?

»—Y usted, señora, ¿por qué no se arrepiente del error de prestar su arte admirable, a las farsas desorbitadas y mediocres rimas de...?

»—¡Alto allá! —interrumpe la voz dura y clara del pintor que también en la misma sala ofrece el trasunto fiel de un rostro y un espíritu en su autorretrato—. Os he conocido y estimado mucho a los dos para creer que ahora cedáis el uno al otro. Estáis aquí para ejemplo perdurable de cómo fuisteis y lo que visteis. Recordad, tú, *Tirana*, que más de una vez te reproché las demasiadas comellarías, y tú, Leandro, que no siempre compartí la tozudez en los ataques contra el ingenuo y laborioso don Luciano. Incluso no tuve interés por añadir su retrato a cuantos como en garbo de sátira o tributo de admiración pinté para poblar el recuerdo de nuestra época tan rica en tipos de la más opuesta condición. Pero, ¡caramba!, tampoco me parece justo el que don Benito Pérez Galdós (en quien, dicho sea de paso, hallo no poca semejanza conmigo como pintor de costumbres madrileñas) le retratase del modo despectivo que hemos oído esta tarde. En el fondo, quizá tenemos razón todos, cada cual la suya. Y nadie está libre que al soñarlas se caliente la mollera con más monstruos de los que la vida real produce.... A callar, pues, que si en la vida que os dió el Señor fuisteis de un modo, no vais a cambiar ahora, que vivís la que yo os otorgué.»

Pero este imaginario coloquio vendrá, como he supuesto, luego de acallados los discursos recientes. Aplaudamos nosotros, hombres de hoy, la entusiasta vindicación del vate filarmónico recién leída por José Subirá. Ha puesto en el propósito una combativa generosidad y en el resultado escrúpulo investigador y esmero literario. Ha retratado de cuerpo entero la accidentada existencia de don Luciano Comella. Y si bien este ambientado retrato no figurará en los muros de nuestro Museo, no menor elocuencia de veracidad tiene en las páginas impresas para lección de posibles errores pretéritos y estímulo de aciertos venideros.

Por haberlo cumplido tan limpiamente ambientando a su modelo con el fondo musical e interesantísimo del teatro y la música originales de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, debemos agradecerlo al insigne musicólogo, que desde hoy es nuestro compañero y al que me honro emocionado dándole la bienvenida en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

