

La Zarzuela: orígenes, desarrollo, esplendor, significado y decadencia

Discurso de recepción leído en la Real Academia de Córdoba el día 30 de noviembre de 1949, por D. Dámaso Torres García.



DIGNÍSIMAS AUTORIDADES, SEÑORES ACADÉMICOS,
SEÑORAS Y SEÑORES TODOS:

El agradecimiento es una de las más bellas y grandes virtudes que Dios puso en el corazón del hombre, como precioso y delicado adorno de su vida. Por eso, una vez más, y todas cuantas preciso sea, (por prestarme vuestra valiosa atención, haciéndome el honor de aguantar pacientemente todas cuantas cosas os pienso endosar por medio de estas cuartillas), os doy gracias, muchísimas gracias, especialmente a vosotros, Señores Académicos, por vuestra doble significación; la puramente personal de valor singularísimo en cada caso, y la que colectivamente ostentais, compendiando las más altas y aristocráticas actividades del Mundo intelectual, en las Ciencias, las Letras y las Bellas Artes, y al Excmo. Ayuntamiento que me hace la gran merced de costear esta medalla, que para mí es símbolo de Eterna Lealtad y acendrado cariño a esta hermosa y admirable Córdoba.

Yo quisiera en estos momentos la elocuencia avasalladora, persuasiva y contundente de cualquiera de los oradores de talla y fuste que antes y ahora embelesaron y embelesan con su palabra, para haceros ver la verdad de mi alma en cuanto a la significación que este acto tiene para mí, y a la altísima y singular distinción que en la breve e insignificante historia de mi vida le concedo; pero en medio de la natural alegría y satisfacción que un acontecimiento de este linaje me produce, no podía faltar el triste motivo que ensombrece en gran parte dicha alegría.

Es ley fatal, inexorable y paradógica, que con la Muerte se engen-

dra la Vida. Yo vengo a «vivir» este memorable momento y todos cuantos integren mi vida académica, porque otra «vida» también académica murió, y pudo así dar paso y permitir el engendro de la mía. Por lo mismo: ¿qué menos he de hacer, sino dedicar un sentido y emocionante recuerdo a esa vida inmediatamente contigua a la mía, de la que vengo a ser como una prolongación, la cual personalmente se encarna en el que fué prestigioso y eminente Ingeniero afecto al Servicio Agronómico de esta Jefatura Provincial, D. José Fernández Bordas, aunque no es este precisamente el título por el cual la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, le acogió en su seno, sino porque el Sr. Fernández Bordas, hombre de esmerada y exquisita educación y recia como extensa cultura, entre otras cosas, mostraba un profundo y sentido amor por la música, a la que dedicó, aunque desde el punto de vista de simple aficionado, sus afanes y desvelos, tomando parte activa como afortunado organizador de conferencias y conciertos.

No es de extrañar tal y tan desmedida afición, ya que aparte de sus propias dotes poco comunes como pianista, en su familia brillaba como astro de primera magnitud su hermano, el eminente violinista, Catedrático y Director que fué del Conservatorio de Madrid, D. Antonio Fernández Bordas, personalidad muy conocida de los aficionados cordobeses, ya que en varias ocasiones dió conciertos en esta Capital y algunos acompañados de pianistas de fama mundial como el *Francés Cortó*.

Entre las conferencias pronunciadas por D. José Fernández Bordas, destaca una sobre el *Teatro Wagneriano*, en la que mostró de forma magistral sus profundos conocimientos de tan difícil materia, por la grandielocuente y filosófica significación que el gran coloso músico-poeta dió a sus maravillosos dramas líricos en ese mundo histórico y mitológico y a la vez de tan recios caracteres humanos.

También mostraba preferencias por el lied alemán y la canción moderna, de los que dió a conocer gran parte en diversos actos dedicados a esta especialidad. En dichos actos intervinieron conocidos aficionados y estudiantes de Canto de la localidad, tales como el que fué muy celebrado por su bella voz Angel Gutiérrez, la distinguida Srta. Luisa Poole, el tenor D. Fernando Marín, todos desgraciadamente fallecidos, y el actual Profesor de Canto de nuestro Conservatorio, mi querido y buen amigo D. Rafael Serrano Palma.

Estos son pues los títulos que al señor Fernández Bordas le valie-

ron su ingreso en la Sección de Música de esta Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, el 27 de Noviembre del año 1909, en donde desarrolló una eficiente y notable labor, dejando gratísimo e imperecedero recuerdo en todos cuantos tuvieron la fortuna de oír su fácil y elocuente palabra, puesta al servicio de tan hermosa y noble empresa como es el cultivo de la música, como exponente de suprema belleza y aristocrático adorno tan necesario en el hombre.

Por mi parte, aunque no tuve el gran honor de conocerle y mucho menos de oír su autorizada palabra, dedícole fervorosamente este recuerdo y me proclamo su amigo y admirador, siquiera sea por la comunidad y afinidad de gustos, como militantes de ese lenguaje que más que ningún otro auna los más diversos pueblos y razas en un denominador común, mejor dicho, en un formidable y grandioso «acorde» a la forma y manera de un *Símbolo Único de la Humana y Universal Armonía*.

Y ahora, vamos a lo nuestro.

* * *

El mundo camina y camina, y en su paso tal vez cansino, pero constante, ¡Eternol, a través de siglos y más siglos, el sentimiento se ha manifestado de muchísimas y muy diversas formas, según las razas, según los climas; aunque en el fondo ¡Sentir lo que es Sentir! no sea comunmente sino la manifestación alegre o dolorosa de Una Verdad, Unica, Absoluta, «Señera e indestructible entre el Reino Animal» ¡El Amor!, el que a semejanza del Ave Fenix, de sus propias cenizas vuelve a renacer, siempre más potente y vigoroso. Esas diversas formas del sentimiento han formado en cada pedazo del Mundo, diversificado geográficamente por accidentes de tierra o agua, unas también diversas formas de manifestarse, las cuales se conocen por el nombre genérico de «Folklore».

Sea de forma embrionaria, sea de otra más precisa y definida, o sea en pleno desarrollo hasta su consecuencia más estilizada, es el caso que ese Folklore, aparte del lenguaje, es la más completa y específica, (podríamos llamar) tarjeta de visita, con que presentaríamos nuestras indiscutibles credenciales de cuál es nuestra raza, nuestra Nación, nuestra región, nuestro pueblo, o nuestra aldea.

Al hablar del folklore, natural y precisamente yo, es claro que me refiero al folklore musical, a ese inmenso caudal (por lo variado y delicioso) de Cantos populares, y a todo aquello que huele a So lfa

pues al fin y a la postre, supuesto que yo os pueda hablar de algo, será de Música, incluso de Música Celestial.

Diréis que a qué viene tanta música para hablar de Música, y os diré como eran precisos estos prolegómenos geográficos, para ocuparnos de una muy especial forma de ella, que aunque no sea popular en el sentido lato y preciso de la palabra, sin embargo sus raíces sí lo son, indiscutiblemente lo son, y gracias a ella, a esa peculiar forma que adoptó, no han perecido ignominiosamente no ya determinados Cantos populares, sino también los usos y costumbres, el gracejo en el lenguaje y otras cosas que al fin y a la postre eran la sal y la pimienta como sabroso aderezo y la honrada y sincera expresión de unas épocas antepasadas nuestras; y que por lo mismo merecen nuestro más encendido y cariñoso recuerdo, y nuestra más alta consideración.

En una palabra, me refiero a la Zarzuela.

He aquí un sustantivo determinante de un género de música único en el mundo, el cual fué llamado así por un hecho puramente circunstancial, ya que esencial y específicamente la palabra en sí no tenga en absoluto relación alguna con él. Precisamente este hecho ha dado lugar a un anacronismo que sitúa el nacimiento de la Zarzuela, tal y como nosotros lo entendemos, en fecha muy anterior a la que en realidad tiene, ya que siendo una amplificación, consecuencia de otros géneros menores, resulta históricamente anterior a ellos, dándonos (desde este punto de vista) el sorprendente e insólito caso de que un hijo nazca antes que su padre.

Cuando se trata de buscar el origen de las cosas ha de atenderse a mi juicio mucho más a sus características esenciales constructivas, teniendo muy en cuenta el imprescindible proceso histórico que como un acumulador de energía ha ido formando, modificando, perfilando y adaptando una determinada cosa a diversas épocas y por lo mismo a diversas formas de expresión, que a lo pura y simplemente circunstancial, como sucede precisamente con la Zarzuela, forma lírica esencial y genuinamente española, de singular valor en muchísimos casos, aunque desdeñada por quienes no sienten inclinación ni amor por las cosas que constituyen lo más castizo y donoso de nuestra entraña.

Desde el punto de vista morfológico pero simplemente externo, o sea en lo que se refiere a su armazón y acaso su continente, y atendiendo a circunstancias especialmente de lugar; nace la Zarzuela en-

tre los Bosques del Pardo, en un lugar denominado «Zarzuela» por la mucha abundancia de zarzas que allí había. Para descanso del Infante Don Fernando y su séquito, alzóse en dicho lugar un palacete, el que más tarde fué habilitado por el Rey Felipe IV. Los días que no es posible cazar, acuden cómicos que distraen al Rey con funciones especiales, mas cortas que las comedias y en las cuales la música tenía una gran participación. Estas representaciones bien pronto son conocidas por la expresión «Fiestas de la Zarzuela», cuyo nombre (el que como vemos nada tiene que ver con la entraña y significado de este género musical tan castizo), ha corrido a través del tiempo, llegando a nuestros días sustantivo, es decir señalando sustancialmente una cosa perfecta e íntegramente definida.

Atribúyese a Calderón la paternidad de las primeras obras denominadas «Zarzuelas», entre ellas «El Jardín de Falerina». Si creemos a Soriano Fuertes y al Padre Villalba, la música de esta primera zarzuela, la escribió un tal Juan Risco, Maestro de Capilla que fué de la Catedral de Córdoba en el primer tercio del siglo XVII. Otros historiadores la atribuyen a José Peyró. La verdad es, que en realidad no se sabe ciertamente quien fuera el autor de tal música. También Soriano Fuertes afirma, que esta comedia cantada, fué estrenada en el Real Sitio de la Zarzuela el año 1628. Pedrell por su parte retrasa el estreno al año siguiente en el mismo sitio. Más modernamente el erudito musicógrafo José Subirá, dice literalmente en su «Historia de la Música Teatral en España» Y en 1648, de un modo especialísimo con «El Jardín de Falerina», etc., refiriéndose a la nueva modalidad de poner música expresa a las Comedias. Al maestro Risco, mencionado más arriba como posible autor de la música de esta primera «Zarzuela», Don Luis de Góngora le dedicó un soneto, claro testimonio del buen concepto en que se le tuvo, y que empieza así:

Un culto risco en venas hoy suaves
conceptuosamente se desata.

Sea de todo ello lo que fuere, la verdad es que esta obra es el primer paso en un género musical que si bien entonces distaba mucho de ser lo que nosotros conocemos como tal, sin embargo fué el portillo por donde se principió el inmenso y vasto caudal que posteriormente otras generaciones han ido vertiendo para solaz y deleite de propios y extraños.

Ahora bien, con el título genérico de Zarzuela, la más antigua

producción que se conoce realmente, llámase «El Golfo de las Sirenas», y data de 1657.

Según costumbre de entonces, los personajes eran dioses mitológicos. En ésta, concretamente, «Ulises», «Escila», «Caribdis» y otros. Uno de sus intérpretes fué el famoso Cosme Pérez (a) Juan Rana. También era costumbre preceder las Comedias de una «loa» «especie de advertencia al público de lo que iba a ver y oír», y más adelante intercalar una mojiganga, con sus figuras ridículas y extravagantes.

Es de notar como los asuntos que elejían para tales fiestas de arte, se remontaban a la esfera de los grandes señores, príncipes, reyes y muy especialmente a los Dioses mitológicos; y ésto es precisamente lo que sitúa a aquellas producciones llamadas *Zarzuelas* en una *disociación* con lo que nosotros entendemos por tales, supuesto que precisamente, uno de los elementos de tipo esencial e imprescindible, es el «popular». No el populachero de baja estofa, sino el de aquellos cuadros de color y ambiente, aquellos graciosos giros del lenguaje; los usos, costumbres y todos cuantos elementos contribuyen a hacer de una obra teatral, una visión palpitante, reflejo de nosotros mismos en nuestros más íntimos deseos, anhelos, ambiciones; en los problemas infinitos de la vida, con nuestros semejantes y sus reacciones de tipo social y espiritual, y muy especialmente del amor en todas cuantas formas es posible amar.

Así puede decir Tirso de Molina por boca de Doña Serafina en «El Vergonzoso en Palacio»:

Que fiesta o juego se halla
que no la ofrezcan los versos?...
En la Comedia los ojos...
¿No se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos?...
La música... ¿No recrea
el oído, y el discreto
no gusta allí del concepto
y la traza que desea?
Para el alegre ¿no hay risa?
Para el triste, no hay tristeza?
Para el agudo, agudeza?
allí el necio ¿no se avisa?

El ignorante, no sabe?
No hay guerra para el valiente,
Consejos para el prudente
Y autoridad para el grave?
Moros hay si quieres moros
si apetecen tus deseos
torneos, se hacen torneos.
Si toros, correrán toros.
¿Quieres ver los epitetos
que de la comedia he hallado?
De la vida es un traslado,
Sustento de los discretos.
Dama del entendimiento,
De los sentidos banquete,
de los gustos ramillete,
esfera del pensamiento,
olvido de los agravios,
manjar de diversos precios,
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.

Como quiera que una de las cosas que pretendo, aparte de hacer resaltar su indiscutible y legítimo valor, es situar el nacimiento de nuestra castiza zarzuela (y pongo el posesivo entre comillas, para distinguirla de aquellas otras llamadas Fiestas de la Zarzuela) situándola en donde a mi juicio debe estar por su contenido específicamente español y como consecuencia de otros géneros menores pero que llevaban la salsa y el aliño propios de nuestros íntimos sentimientos; paso por alto la prolijidad de un sin fin de nombres de obras, autores y fechas, cuyo valor más destacado es el simplemente histórico, y porque no sería más que repetir lo que otras muchas plumas con más desenvoltura y de forma magistral han hecho, amén de ahorrar el suplicio de aguantarme y en resumen ni quitan ni ponen al punto esencial de lo que aquí se propone demostrar.

Tras de la eminente figura de Juan del Encina con sus églogas y representaciones pastoriles, imaginémosnos un puente ilusorio cuyo punto de partida es Calderón de la Barca. Pasemos a través de Cañizares y de músicos como José de Torres, Antonio Literes y José de Nebia, gladiadores de la música española frente a la hegemonía del famoso cantante Carlos Broschi «Farinelli» de origen italiano y protegido de Felipe V y más tarde de Fernando VI, hasta la singular figura

de Don Ramón de la Cruz, en el cual se opera una destacadísima reacción hacia el teatro puramente nacional, aunque muchísimas de sus obras fueran simplemente traducciones o adaptaciones de otras especialmente italianas. Es curioso el prólogo con que encabeza la primera edición de su «TEATRO»; y que pone de manifiesto la clara y perfecta visión que tenía de la escena y del sentido estético que en ella debe ser fundamental. Dice: Jamás me ha parecido la música verosímil en muchos lances y es frecuente defecto de esta especie de poemas tan mal recibidos con el sobreescrito de Zarzuelas.

¿Como puede tolerarse ni creerse que al encontrar un padre al hijo difunto, el galán a su dama en brazos de otro, o la dama al galán solicitando ajenos favores, se expliquen los efectos de la más molesta pesadumbre en un aria? Y en algunas ocasiones, cuando la acción exige precipitarse ¿qué oportunidad tiene una cantada que con ritornellos y repeticiones dura un cuarto de hora?

Tras de este periodo de su juventud en el que hemos dicho su producción casi en su totalidad, se limita a adaptaciones de óperas italianas, y por cierto que salvo algunos contados casos en que la música era de un Luis Misón, Pablo Esteve, Blas Laserna, o algún otro, las demás eran musicadas por autores italianos, en 1768 y como consecuencia de la autorización del Conde de Aranda para que los cómicos pudieran dar funciones por su cuenta, estrenase la «Zarzuela» heroica «La Briseida» con música de Antonio Rodríguez de Hita. Don Ramón percibió por esta obra 1.500 reales y además una molienda de chocolate. El compositor se negó a cobrar cantidad alguna en metálico; en cambio recibió una caja de oro que pesaba seis onzas, una tarea de chocolate, media docena de pañuelos, seis pares de medias y dos bandejas. No sé si como músico realmente fuera una figura en extremo sobresaliente, pero como hombre de sentido práctico resultó un lince. ¿Qué pediría dos siglos después? Los mismos autores estrenan dos años más tarde la primera zarzuela de costumbres españolas: «Las Segadoras de Vallecas», y un año después «Las Labradoras de Murcia». Entonces, según Cotarelo y Mori, puede considerarse consolidada la revolución musical en España. El sabor popular y el colorido ideal constituyen sus cualidades sobresalientes. De aquí el éxito definitivo de su zarzuela «El Licenciado Farfulla», con música de D. Antonio Rosales, estrenada en el verano de 1776, la cual era un verdadero «potpurrit» de aires españoles, coplas de caballo, seguidillas, tonos de folia y de jácara y

alguna pieza original como el aire poético del viejo enamorado Don Lesmes.

Muerto D. Ramón de la Cruz, «mueren estos primeros atisbos de la zarzuela». La ópera italiana y la tonadilla escénica española contribuyen a esta decadencia.

Hemos llegado a un punto donde es preciso aclarar ciertas cosas como sustentación de la tesis de este trabajo.

Si admitimos como nacimiento de la Zarzuela aquellas representaciones efectuadas en el Real sitio del mismo nombre, aunque solo tengan de común con la verdadera forma de ella, la alternancia de lo cantado con lo hablado; es justo considerar la contribución a su decadencia, no solo de la Tonadilla Escénica sino también de los Entremeses y Sainetes Líricos contemporáneos de ésta y que como ella eran simple complemento entre jornada y jornada de cualquier comedia, y con la cual no tenían entronque ni relación alguna.

Ahora bien, si la Zarzuela tal y como nosotros la entendemos es un reflejo más o menos fiel de nuestras costumbres y nuestros más profundos, castizos y entrañables sentimientos, bien podemos decir que en esas piecitas insignificantes como son el entremés, el sainete lírico y la tonadilla escénica, está el verdadero germen de nuestro inconfundible y donoso teatro lírico nacional y por lo que se refiere a la tonadilla, mientras se mantuvo en sus cauces españolísimos, y no en cuanto a su desbordamiento en busca de moldes italianos y franceses, en cuyo momento empieza su fatal decadencia. Y no se crea que al hablar de la música italiana o francesa lo hago en tono despectivo. Nada más lejos de mi ánimo que menospreciar una forma de arte de la cual tengo el más elevado concepto ¿Y porqué está en esas piecillas el verdadero germen zarzuelero?

Porque en ellas predomina el elemento popular, sus personajes son extraídos de la vida sencilla y cotidiana. Allí están desde la más humilde y bondadosa mujer del pueblo hasta la más encopetada y linajuda Señorona o Usia, pasando por la maja de rompe y rasga; y todas tan agudas, desgarradas y salerosas en sus dichos como bravías en sus sentires; y está el lechuguino almibarado y el hombre sencillo, simpaticón; y el de gran corazón; donosos todos en sus decires y arrolladores en sus quererres, y está el gran señor y el imprescindible guindilla de retorcidos bigotes y descomunal charrasco. En fin, todo el abigarrado conjunto que mueve la Eterna Farsa de la vida y que en cada Nación, cada Ciudad, cada pueblo o cada aldea tiene

una determinada fisonomía y formas peculiarísimas que son en suma la mismísima entraña de nuestra propia existencia.

Conviven entremeses, sainetes líricos y tonadillas justamente desde la segunda mitad del siglo XVIII, prolongándose hasta los primeros años del XIX, y algo más la tonadilla, pero ya en franca decadencia provocada por una nueva invasión italiana. El Rossinismo absorbente que nos trajo la solución de la guerra de la Independencia con la vuelta de Fernando VII.

Dice Pedrell en su Diccionario de la Música:

Entremés. Composición dramática breve, jocosa y burlesca que solía representarse en los intermedios de los dramas o comedias.

Sainete. Composición dramática breve y jocosa en que se reprenden los vicios y se satirizan las malas costumbres. También se representaba como intermedio de obras mayores.

Respecto a la tonadilla, seguiremos al ilustre historiador musicólogo D. José Subirá, en su documentadísima obra «La Tonadilla Escénica», publicada por la Colección Labor, como reducción de otra de grandes proporciones publicada bajo los auspicios de la Real Academia Española.

Dice el Sr. Subirá, «No solo la jácara, sino también el entremés y el sainete, concluían frecuentemente, con un número cantado. Poco a poco esa pieza final fué aumentando su amplitud, a la vez que se desentendía y separaba del asunto de la pieza literaria a la que iba unida. Constituido así en libre composición literario-musical aquello que venía siendo un apéndice de los intermedios de las comedias, constituyendo un conjunto mitad hablado, mitad cantado; aceptó la música casi en su totalidad

Sigue más adelante: «La tonadilla comienza a tener vida propia, nutriéndose entonces del espíritu popular, al cual satiriza o enaltece. Corresponde a Don Luis Misón el mérito de sembrar el gusto por una manifestación lírica donde, a diferencia de lo exigido para sainetes y entremeses, la música fuera lo principal y la letra lo secundario.

«Las Tonadillas eran a solo y para interlocutores. Las tonadillas para interlocutores, prodigan los cuadros de costumbres, inspirados especialmente en escenas de la vida ordinaria», y precisamente ésto es lo que interesa para el objeto de nuestro estudio, la esencia de la cosa, el espíritu que la anima, aquellos rasgos que trazan y delimitan

rotundamente el carácter específico e inconfundible de las razas y de los pueblos.

No nos interesa la forma externa del recipiente donde se vuelque el contenido. Desde este punto de vista, la Zarzuela y la Tonadilla no tienen relación alguna en absoluto; pero sí nos interesa considerar y ponderar el lazo espiritual esencialmente hispánico, en cuanto al carácter de intimidad, gusto, preferencia y amor por los asuntos que nos reflejan en nuestras propias reacciones y en nuestra propia vida. Por eso encontramos lógica la reiterada presencia de estas obras: de seguidillas, jotas, polos, tiranas, fandangos y otras diversas formas de cantos y bailes de nuestro suelo.

Hemos dicho ¡seguidillas y jotas! ¿Y no son precisamente esas dos piezas tan españolísimas las que acusan una permanencia firme y constante desde que con Barbieri se establece de forma absoluta y definitiva el género lírico Nacional, y cuyo camino siguen triunfalmente un Chueca, un Caballero, un Chapí, un Bretón, un Jiménez, un Vives, —por no citar más que a los muertos,— indiscutibles glorias que han llenado el ámbito ibérico, y han llevado allende las fronteras el inigualable gracejo y el fino espíritu sensitivo de nuestra música popular, ya sea gallega, asturiana, vasca, catalana, castellana, extremeña, aragonesa o andaluza? Cultivadores y autores famosos de tonadillas fueron D. Pablo Esteve, D. Blás Laserna y otros muchos que no enumero por no hacer interminable este trabajo.

Habíamos trazado un puente, cuyo punto de partida fué *Calderón de la Barca*. Demos un gran salto y nos encontramos con su segundo punto de sustentación «*Don Ramón de la Cruz*» y ahora caminando, caminando entre sainetes, entremeses y tonadillas llegamos al tercer espigón de ese puente imaginario, el que por su significación y trascendencia merece, digamos como Arquímedes «Eureka», pero aquí Eureka quiere decir «Barbieri».

Una pequeña biografía de este gran español, con la promesa de no cansaros, contribuirá a destacar y justificar la importancia suya en el desarrollo de nuestra Lirica Nacional.

Nace Barbieri el 3 de Agosto de 1823 en la calle del Sordo, en Madrid. Verdaderamente el nombrecito de la calle no está muy de acuerdo con lo filarmónico y espavilado del oído que resultó el chico. Dos días más tarde es bautizado en la Iglesia de San Sebastián, donde también lo fué don Ramón de la Cruz, Moratín y otros ingenios. Tiénelo en los brazos por delegación doña Petra Laserna, hija

del famoso tonadillero don Blas Laserna. Su madre, viuda de don José Asenjo, correo de gabinete del Rey, decide hacerlo médico, sin contar con él, que decidió no serlo en cuanto por vez primera asistió a clase de disección. Efectivamente, abandona a Esculapio para caer rendido a los pies de Euterpe. ¡Quiere ser músico! Al comunicar a su madre esta transcendental resolución, ésta, mujer de un agudo y grande sentido práctico de la vida, le dice francamente alarmada:

«¡Músico, poca sustancia echarás al puchero!

Realmente la contestación no es muy alentadora pero es una verdad monumental y fatalmente exacta ¡Así es la vida!

En efecto: empieza Barbieri ganando «tres reales» tocando el clarinete en el 5.º Batallón de la Milicia Nacional, amén de otros ingresos concurriendo como murguista a bodas, bautizos, aperturas de establecimientos especialmente de los de *comer* y *beber*, (costumbre que aún perdura en Madrid), con todo lo cual, come todos los días un succulento cocido de dos reales, y cuando no seis cuartos de callos en la Cava Baja. ¡Qué dulces recuerdos y qué tiempos aquellos! Esta frase pasara a la posteridad a los dulces vaivenes de un cadencioso e insinuante tiempo de habanera de una popular zarzuela.

Ingresa en el Conservatorio captándose el aprecio y estimación del entonces profesor de composición don Ramón Carnicer.

En la calle del Barquillo, cerca de la casa de Tócame Roque, inmortalizada por don Ramón de la Cruz y hoy desaparecida, alquila una modesta habitación por la cual y su manutención paga ¡seis reales diarios! Oír estas cosas actualmente, se nos figura cuento y disparate, posible solamente en truculentos y disparatados sueños.

Una noche de regreso de una cuchipanda, en donde ha prestado sus filarmónicos servicios como pianista, comprueba lleno de terror, como le han robado su clarinete, dejándole sin su fundamental herramienta de trabajo. No se arredra por esto. Contrátase de corista en una Compañía de Opera en el Teatro Circo. Incidencias de teatro le hacen actuar de partiquino, de maestro de coros, de apuntador, y esta buena disposición suya a salvar cualquier situación momentánea, le vale el sobrenombre del «Ungüento Amarillo». Fórmase otra Compañía de Opera en donde actúa de apuntador y maestro de coros. Cuando un día está a punto de liquidar por derribo, surge un hombre providencial que les contrata para su pueblo. Marchan llenos de euforia, dispuestos a ser el asombro de las gentes del pueblo;

y los que no salen de su sorpresa, y quedan «ensombrecidos», son ellos ante el vacío completo del teatro, del cual salen mohinos y ahitos de hambre. Con los preparativos de la función, Barbieri no ha tenido tiempo de buscarse hospedaje, y tras de algún trabajo logra dar con el domicilio del empresario.

Hosco, frío e inhóspito, no solo el susodicho empresario sino su casa; ofrécele algo de cenar. Barbieri acepta sin remilgos y observa en un rincón del siniestro comedor, un contrabajo enjaulado sobre una plataforma con ruedas. Piensa el empresario sea un virtuoso del instrumento y que se pasa la vida «tocando el violón». En esta creencia canta las excelencias del instrumento el que considera postergado y menospreciado como lo pueden ser el Bombo y los Piatillos, y termina solicitando de su anfitrión una audición íntima, al tiempo que suelta un feroz y descomunal bocado al menguado trozo de pan con queso que le ha puesto de cena. El hombre descarga un formídate puñetazo sobre la mesa, lo que hace que a Barbieri se le atragante el mendrugo y dice de esta manera: «Yo no toco el Violón», y a renglón seguido le cuenta la historia del mismo, la que por insólita vamos a referir.

«El Teatro para donde les he contratado se construyó a mis expensas, pues no niego mi desmedida afición—entonces—por la música, y todo cuanto con el mismo tuviera relación. Para su inauguración traje una compañía lírica. Entre los músicos venía un mozalbete que aquél sí que tocaba el Violón!, el cual me cayó en gracia y lo alojé en mi casa a mesa y mantel.

Una noche, al regresar después de la función, pude darme cuenta y comprobar la más negra e infame ingratitud, por parte del filarmónico huésped y mi consorte. Le señalé la ventana y por ella se precipitó sin tiempo naturalmente para echarse el violón a las espaldas. En cuanto a ella, mandé encerrar el instrumento en esa jaula, y en la mesa durante la comida, en las veladas, siempre lo colocaba entre ella y yo, como mudo testigo y juez acusador, aunque sin hacer jamás mención alguna al suceso. Así días, meses y años, acabé con su poca salud, muriendo al fin sin volver a cruzar ni una sola palabra. Desde luego el interfecto no tenía el ánimo muy propicio para dar conciertos, y mucho menos *de violón*.

Prosigamos con Barbieri. Una nueva compañía que se forma, le erige en Director; y no es una sola vez la que director y dirigidos

hayan de regresar a Madrid a pié y *con una mano atrás y otra delante*.

En Alicante, donde le sorprende una de estas desbandadas, tropieza con un amigo que le encarga el papel de observador, por si asoman los carabineros y dan al traste con un alijo de unas barricas de Ron de Jamaica. Para ello le entrega un «pito». ¡Así tenía que ser! *contrabandista* pero *filarmónico*. Realizado el asunto felizmente y de regreso a la hostería, se encuentra con una carta en donde le proponen la plaza de Maestro de música en la Escuela de Bellas Artes de San Eloy, y la dirección del Liceo Salmantino. Acepta. Pero este remanso de paz le dura poco tiempo.

La farándula pasa encarnada en un antiguo compañero del Coro, el que dá al traste con la «tan descansada vida» que Fray Luis de León canta tan maravillosamente en sus magníficos versos.

Vuelve a Madrid, junto a su Maestro don Ramón Carnicer. En la conversación que sostiene con él, le explica los deseos que le animan a triunfar, diciendo entre otras cosas: «La Música española es una simple hijuela de la italiana. Por eso no brilla con luz propia, teniendo para ello una maravillosa solera. Esta solera es la tonadilla, germen de todo un sistema musical de altos vuelos. ¡No delires!, le contesta Carnicer. ¿La tonadilla? Una cosa tan deleznable, tan inconsistente que huele a copla de ciego con acompañamiento de vihuela.

Pues eso es, Maestro! De tan pequeña base es posible remontarse a las alturas. ¡La dignificación de la Tonadilla. Ennoblecera la música española, rodearla de prestigio técnico.

El Maestro comprende que está frente al instaurador de la verdad musical española y promete ayudarle, y le ayuda con gran entusiasmo, entregándole un libreto que él tenía para sí, titulado «El Buon Tempone».

La obra no llegó a estrenarse por lo revuelto que andaba el cotarro político a la sazón. El 9 de Marzo de 1850 estrena en el Teatro Variedades, sito en la calle de la Magdalena, la zarzuela «Gloria y Peluca», con gran éxito. Unas seguidillas cuya letra dice así:

No te tapes la cara,
Niña bonita,
Que a quien tapa lo bueno
Dios se lo quita.

pronto todos las cantan con alborozo. El ambiente de la época es propicio, siendo célebres entre otras cosas las tertulias literarias, una

de las cuales, reuniase en el Café de los Angeles, Cuesta de Santo Domingo. Concurrían entre otros, Julio Nombela. G. Adolfo Becquer. José Marco y Juan Antonio de Viedma. Este lleva una tarde un periódico zaragozano donde aparece una poesía de María del Pilar Sinués. ¿Quién será esta mujer? Todos la suponen bella y deliciosa. Viedma decide escribirla una carta de amor, pero le exigen ha de ser en verso, y él suda tinta para rimar un pareado. Marco se brinda a hacerlo, escribe la carta, y Viedma, la firma. Poco días después, vese sorprendido por un rotundo y flamante «si», que le llena de estupor y confusión. Ráscase la melena, y ante este gesto dubitativo, Marco se brinda nuevamente a salvar la situación. Puesto que él ha escrito la carta, él se hace responsable de ella. Pónese en conocimiento de la poetisa el cambio de galán, ella lo acepta, se casan por poderes y la hecatombe. Por discusiones literarias y por otros mil motivos, a los pocos días resuelven acabar con la flamante vajilla. La tal Pilarcita, además de no ser Elena precisamente, resultó tartaja y enemiga furibunda de escobas, agujas y todas cuantas herramientas olieran a la prosa hogareña. El final fué la separación y el comentario es clarísimo. ¡No hay que fiarse mucho de poesías y romanticismos!

Reina a la sazón Isabel II, muy amante a la música por cierto y protectora de artistas. Por su mandato constrúyese un teatro en el Oriente. Allí actúa como primera tiple la esposa de Ventura de la Vega. Barbieri actúa a su vez de concertador y apuntador. Esta circunstancia le pone en relación con el matrimonio. La Reina le felicita por sus recientes éxitos como compositor, y cogiendo la ocasión por los pelos, solicita de la Soberana que ésta pida a Ventura de la Vega, un libreto para él. Así lo hace, y de esta forma se unen los dos ingenios, que habían de dar a luz la primera gran Zarzuela, la cual vive lozana y su música nos deleita y recrea por su gracia y encanto. Se titula «Jugar con Fuego».

Fórmase entonces la Sociedad Artística, con Hernando Cudriz, Joaquín Gaztambide y Barbieri. En unas condiciones muy particulares, pero que honran a los propietarios del Teatro-Circo, lo alquilan. El 14 de Septiembre de 1851, rompe la marcha Gaztambide, estrenando su zarzuela «Tribulaciones», con escaso rendimiento económico y aquí sí que son las tribulaciones de la incipiente Sociedad. Necesitan inmediatamente de una obra, que les proporcione la tabla de salvación en el naufragio de sus ilusiones. En efecto, el 6 de Octubre del mismo año (1851) estrénase «Jugar con Fuego», con un éxito gran-

dioso, por cierto que un incidente que pudo dar al traste con la obra, sirve para arrancar una formidable ovación, pues pone de manifiesto el carácter y la energía de un hombre plenamente convencido de su indiscutible valor. Es como sigue: Al iniciarse el gran concertante del acto 2.º, Barbieri que dirige la orquesta, observa vacilaciones e inseguridades que provocan un desconcierto entre ésta y los cantantes. El maestro no se arredra, da un fenomenal batutazo sobre el atril y con voz autoritaria exclama, ¡atrás! al comienzo del concertante. El estupor de artistas y público por lo insólito del hecho, les deja mudos de asombro y sin saber que hacer; pero Barbieri con voz aún más fuerte repite, ¡atrás he dicho! En efecto, se repite el número, esta vez sale bordado y es premiado con una ovación frenética. La zarzuela se populariza; las damiselas de aquel entonces aporrean los pianos con sus bellas melodías, y sus delicadas manos; las cantantes de más o menos se atreven y destrozan alguna que otra romanza, y en las cocinas, soplillo, tenazas, o escoba en ristre; se atreven y acaban con todo.

Siguen siendo muy corrientes los fusilajes de comedias extranjeras, de lo cual se acusa públicamente a Ventura de la Vega, en favor del cual se alza la voz de Barbieri. También Camprodón usaba de estas artimañas. En una ocasión, el crimen es contra una comedia francesa, y para no molestarse en nada, encarga la versificación a un tal Pelayo, bohemio de oficio y gran aficionado al *tintorro* (patente de talento por aquellos días).

Estrénase la comedia con el solo nombre de Camprodón, y al imprimirla la dedica amablemente a una marquesa, amiga suya. Al saberlo Pelayo, se lamenta poéticamente de esta manera:

Si la comedia es francesa
y los versos míos son,
¿qué dedica Campropón
a la señora Marquesa?

Siguen nuevos estrenos de Barbieri entre ellos «Los Diamantes de la Corona» 1856; «El Sargento Federico», 1855. El género ha tomado enorme impulso, de tal modo, que necesita instalarse en casa propia. Con el auxilio de la bolsa de un tal don Francisco de las Rivas, surge en la calle de Jovellanos el Teatro de la Zarzuela. Gaztambide, Arrieta y Barbieri, son los astros que iluminan ese brillante periodo. Inaugúrase este teatro el 10 de octubre de 1856, con una obra llamada «Zarzuela Musicada», con Hernando, Gaztambide y Arrieta, la

cual pasa sin pena ni gloria; pero el 11 de diciembre estrena Barbieri «El Diablo en el poder», repitiéndose el caso de «Jugar con fuego».

Por aquel entonces reina como emperatriz de los franceses, la gentil española Eugenia de Montijo, la que muestra el deseo de que se destaque Barbieri a Paris, para dar a conocer su música.

Efectúase el viaje en un coche propiedad del marqués de Salamanca, hombre de un gran relieve en su tiempo, por su enorme y fabulosa fortuna, por sus andanzas políticas frente al famoso espadón de Loja, y por la eficaz protección que dedicó a los artistas. Consecuencia de ésto, que justifica la alta estimación en que estos le tenían, es el siguiente suceso: En una tertulia del antiguo y famoso café Suizo, donde a la sazón reuníanse doce jóvenes artistas, entre ellos Barbieri, coméntase el altruismo del ilustre prócer, y deciden invitarle a comer, previo un arqueo del numerario común existente, que arroja la cantidad de 28 pesetas; en la fonda de París, calle del Carmen, donde había unos cubiertos, a dos pesetas, que constituían un delicioso y suculento banquete.

La invitación en verso y de lo más ripioso, dice así:

Carta cariñosa y franca
que escriben con efusión,
doce hombres de corazón
a don José Salamanca.

Nos, los abajo firmantes,
muchachos de porvenir,
que se acaban de reunir
con dos pesetas sobrantes.

Viéndole pasar la vida
pródigo siempre y fecundo
convidando a todo el mundo
mientras nadie le convida.

Queremos aunque sin blanca
nos coja el veinte de enero,
gastarnos aquél dinero
con don José Salamanca.

Comidas de a dos pesetas
no son malas, don José,
habrá sopa de puré
y una entrada de chuletas!



Tendremos pisto de sesos,
y entre platos no sencillos,
rábanos y pepinillos
manteca y otros excesos.

Y porque tiemble la Unión
a quien ya dimos que hacer,
cuando se toque a beber
será vino peleón.

Iremos aunque se alarmen
los que rigen el país,
a la fonda de París
sita en la calle del Carmen.

Preséntese V. contento
sin temor a una emboscada,
porque no debemos nada
en ese establecimiento.

Allí, a las seis de la tarde,
el sábado nos reunimos,
¡vaya V., se lo pedimos,
y el que le busque, que aguarde.

No tema V. que la crítica
con nosotros se entrometa,
que no es reunión de etiqueta
ni se hablará de política.

No piense que en esta acción
vaya como en otras ciento,
detrás del ofrecimiento
oculta la petición.

Que el favor de más valía
que V. puede dispensarnos,
es solamente el honrarnos
con su grata compañía.

Postdata: Si por acaso
no se puede presentar,
denos cuenta del fracaso,
porque el paso de esperar
ha sido siempre un mal paso.

El marqués de Salamanca aceptó el convite con otra carta en

verso, que le escribió Campoamor, del que era gran amigo, y que le salió tan ripiosa como la anterior. Solo cito el principio y el final.

Con labios agradecidos
cual su arrogancia merece,
a los doce consabidos
les besa la mano el Trece.

Y a todo aquel que no acierte
como a invitación tan franca,
corresponderé... se advierte
que avive el seso y despierte
y que estudie en Salamanca.

72 son las obras que escribió Barbieri. En casi todas le sonrió el éxito, pero merecen citarse especialmente «Pan y toros» y «El Barberillo de Lavapiés».

«Pan y toros» marca el momento culminante de su vida. El 25 de octubre de 1864 publícase un Real Decreto concediéndole la Cruz de Carlos III. El mismo día es ofrecido por José Picón el libreto de «Pan y toros» y tanto entusiasmo pone Barbieri en la cosa, que menos de dos meses después, el 26 de diciembre del mismo año, estrenan la obra con un éxito apoteósico.

Su trama es la siguiente:

Goya, la princesa de Luzón y un tal capitán Peñaranda, conspiran cerca del Rey Carlos IV para que gobierne por sí mismo. De otra parte la camarilla compuesta por el Corregidor de Madrid y Pepita Tudó, esposa morganática de Godoy, quieren impedir esta conspiración, el Corregidor que usa la fórmula Pan y Toros, recuerdo de Panem y Circenses romano, y las tres efes de Fernando de Nápoles, Forca, Festa y Farina; paga a un mercenario para que asesine al capitán, pero un ingenioso ardid convierte al asesino en víctima, terminando la obra con el casamiento de la princesa y el capitán, que encarnan el elemento vital del mundo, «el amor».

También esta obra tuvo su episodio y bien importante por cierto. Influenciada Isabel II por alguna insinuación de alguien que pretende ver mal parada la realeza en la obra, prohíbe en 1867 que las Bandas Militares ejecuten el pasodoble de los chisperos y después la representación de la obra. El agradecimiento de Barbieri a la reina, le impide quejarse, pero José Picón no se resigna y se presenta en Palacio. Consigue hablarle a la reina y ésta le promete levantar la prohibición. Pasan días y semanas y la promesa no llega. En vista de ello

Picón dirije una carta a la reina, con su correspondiente sello, como si le escribiera a cualquiera de sus amigos. Con el consiguiente revuelo entre los astros cortesanos por el inaudito atrevimiento, la carta llega a manos de la reina. Dicha carta está escrita en verso y por ser muy larga no la transcribo; pero era suplicante y enérgica a un tiempo. La petición fué atendida. Tasados los daños y perjuicios en 60.000 reales, se lo repartieron alegremente letrista y músico, siguiendo las representaciones de la obra que hasta nosotros ha llegado fresca y lozana, especialmente por medio de las adaptaciones que de ella y de otras muchas zarzuelas hacen las bandas de música.

«El Barberillo de Lavapiés», con letra de Larra, estrenóse el 19 de diciembre de 1874. Creo que todos conocemos sus airosas y brillantes seguidillas y el coro de las costureras, y la pimpante jota y la gracia y bullicio de las caleseras, y la romántica mazurka, y puesto que supongo esto así, decidme si esto es o no esencia española. El maestro Bandurria como le llamaban con sobrenombre cariñoso, perteneció a la Real Academia, siendo un eficazísimo colaborador de Menéndez y Pelayo en los asuntos relacionados con la música, en su Historia de las Ideas Estéticas. Su Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, es suficiente para encumbrar a un hombre a las cimas de la fama.

En unión de Gaztambide y Monasterio, fundan la sociedad de conciertos en junio de 1860, dando a conocer el gran repertorio clásico. En el teatro de los Campos Elíseos (parque de espectáculos situado entonces en la calle de Alcalá a la altura de la de Velázquez), también dirige conciertos, y por cierto que allí se dió a conocer la polka de Pérez, que aún sigue la gente pidiendo en broma en bailes de bullicio, y Lamentos de un preso, valeses de Federico Chueca, otro elemento filarmónico de lo más chispeante y sandunguero, y del cual otro día me ocuparé muy especialmente. La gestación de sus valeses es curiosa.

Un artículo furibundo de Castelar, contra un generoso rasgo de la Reina Isabel, trae como consecuencia la destitución fulminante de su Cátedra. Los estudiantes protestan y ocasionan los luctuosos sucesos de la noche de San Daniel. Uno de aquellos estudiantes que van a dar con sus huesos a la sombra, es un mozalbete llamado Federico Chueca. Allí dedica las horas a escribir los susodichos valeses; presentóse con ellos a Barbieri, y cuando le dice que también es estudiante de Medicina, pero que siente un horror desmesurado por la

clase de disección, Barbieri recuerda su propia historia, y le promete darlos a conocer. Todos sabemos quien fué Chueca. Es verdad que músico docto no lo era, pero músico ocurrente de melodías chispeantes de gracia y sal, y que han dado la vuelta al mundo. ¡El amo!

Contemporáneo de Barbieri, aunque más joven fué Arrieta con su popularísima «Marina», y de su clase de Composición del Conservatorio, salió uno de los otros grandes puntales de ese imaginario puente que venimos trazando: Ruperto Chapí.

Termino esta pequeña biografía de Barbieri con un soneto de Manuel del Palacio, en su memoria, el que prueba su popularidad y la alta estimación que mereció de sus amigos:

Dios que ha tiempo los cánticos no oía
 Oyó las quejas del celeste coro
 Y descendiendo de su trono de oro
 Saber quiso el afán que las movía.
 ¿Quién roba a mis querubes la alegría
 dijo; y con voz en que temblaba el lloro
 respondióle Gabriel: por un tesoro
 suspiramos aquí de noche y día.
 ¿Dónde existe? ¡Es un ser! ¿Y vale tanto?
 Tanto vale Señor que nuestro duelo
 puede trocar en júbilo y encanto...
 La tierra suspiró con desconsuelo
 reanudaron los ángeles su canto.
 ¡Y el alma de Barbieri subió al Cielo!

* * *

El periodo de música zarzuelera que vamos a examinar de una forma muy rápida, es sobradamente conocido de casi todos los presentes. Es el que podemos llamar de absoluta madurez, cuando la zarzuela brilla en todo su esplendor, en la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX. Es la dichosa época de Chueca, Chapí, Bretón, Fernández Caballero, Lleó, Valverde, Nieto, Jiménez, Torregrosa, Luna, Serrano, Vives y algún otro de menor cuantía.

Buscando fuentes de información, ha venido a parar a mis manos un libro del Padre Luis Villalba, en donde se recogen algunas biografías de músicos españoles, que han cabalgado a horcajadas, sobre las postrimerias del siglo XIX y primicias del XX. Hállanse na-

turalmente entre ellos varios de los que más arriba acabamos de mencionar.

Muéstrase el Padre Villalba donoso de estilo y profundo de concepto en su libro, y tal vez esto último le haga mirar con cierto desdago y un tanto despectivo aprecio, lo que otros han considerado de mayor envidia y más digno de tenerse en cuenta desde el punto de vista exclusivamente español.

Hubiera preferido el Padre Villalba un Chapí menos chulón, menos castizo, con más sutiles y pulidos modos, lo que hubiera dado al traste con la «Patria Chica», «La Revoltosa» y otras muchas más en beneficio de otras más sesudas composiciones de más altos vuelos, como en «Margarita la Tornera», pongo por caso, pero que de la cual raramente se conserva en nuestra memoria ni el más liviano recuerdo. ¿Tal vez fué un soplo divino, o acaso el camino estaba sembrado de más fragantes flores, indicándole rectamente una nueva tierra de promisión? Es el caso que Chapí, sabía hacer las cosas a lo grande, poseía una técnica depurada y suficiente para abordar empresas en el campo de la música docta, pero la verdad es que Dios guió su voluntad y sus deseos por aquel camino que nos puso frente a frente de las veleidades de una Mari-Pepa que enreda y prende en los flecos de su mantón, la candidez y estulticia de unos cuantos tenorios de vía estrecha, y hasta los terribles bigotes de un guindilla, pero que en el fondo, en las entretelas de su corazón le retoza el cariño sincero y apasionado de su Felipe.

Tampoco sabríamos nada de aquél aragonés y aquella andaluza, que allende los Pirineos sacan al palenque las excelencias de sus respectivas regiones, luchando por una supremacía que al fin y a la postre es la supremacía de España. ¡Qué más dá que sea jota o sevillana para cantarla con el brío y la furiosa altivez que ellos lo hacen en la Patria Chica!

Mucho, muchísimo se ha hablado y escrito y no han sido pocas las veces que se han hecho intencionas para instaurar la Opera en España.

En el empeño han brillado grandes ingenios.

Desde el anónimo Misterio de Elche, que aún se representa, y las rústicas y sencillas églogas y representaciones pastoriles de Juan del Encina, que son los primeros atisbos de este empeño, continúan más tarde los ingenios del siglo de oro, especialmente Lope de Vega y Calderón de la Barca, cuyo libreto «Celos aun del aire matan», fué

musicado por un tal Juan Hidalgo, arpista de la Capilla Real; los maestros del siglo XVIII y principios del XIX, tales como Sor, Gomis, Manuel García, Ramón Carnicer, Eslava y Baltasar Saldoni, que siguen moldes y estilo italianos y finalmente con caracteres más nacionales, Arrieta, con su Marina, ampliación de su ya popular zarzuela; Chapí, con Margarita la Tornera; Bretón, con su Dolores; Albéniz, con Pepita Jiménez; Pedrell, con Los Pirineos, El Conde Arnau y la Celestina; Emilio Serrano, con Gonzalo de Córdoba; Granados, con María del Carmen y Goyescas; Vives, con su Maruxa; Usandizaga, con Mendi-Mendiya, La Llama y Las Golondrinas; Turina, con Jardín de Oriente; Manuel de Falla, con su Vida Breve; Jesús Guridi, con Amaya y Mirentehu, y Conrado del Campo, con Don Alvaro, Tragedia del Beso y El Avapiés, todos han contribuido con su aportación en este noble empeño; pero es lo cierto que este género grandilocuente sea por «fas o por nefas», nunca ha encontrado en el carácter español la atmósfera propicia para su desarrollo. Ciertamente esto es muy lamentable, ¿pero, acaso no tenga que ver mucho con nuestra propia idiosincrasia?

El español es serio, pero prefiere decir muchas cosas serias un poco en broma. El énfasis y la fatuidad las rechaza como inútil lastre. Para expresar sus sentimientos ama los procedimientos sencillos y sin complicaciones.

Desde luego no creo a ninguno de nuestros místicos capaz de pintar las ridículas andanzas del Caballero Fastall, de la forma tan soberbia y maestra, pero también aparatosa, como lo ha hecho Verdi. Acá nos contentamos con menos, pero sin dejar de darle gracejo y encanto.

La complicada trama de la deliciosa comedia lírica «Los Maestros Cantores», en la cual Wagner ha construido un monumento musical, nosotros jamás le hubiéramos dado esas proporciones, ni ese empaque profundamente filosófico. Pero también pienso que ni todos los Verdi y todos los Wagner que en el mundo han sido hubieran acertado con la profunda y apasionada verdad del ¡Mari Pepa de mi vida! de una Revoltosa, ni con la sandunga de la canción de la Menegilda, ni la retozona y chispeante gracia de una Jota de los Ratas de una Gran Via, ni con la cadenciosa y achulapada repulsa de Julián a la Susana en esa habanera que rezuma amargura, celos y coraje de un hombre de bien, en la Verbena de la Paloma.

El peor enemigo de las obras de Arte es la insinceridad. Todo

aquello que lleva el sello de lo rebuscado y artificioso y que ahoga con vana hojarasca el grito espontáneo de una forma de ser y un carácter bien ponderado y definido.

De lo que se desprende, de nuestra historia musical, la forma en que mejor y con más carácter indígena nos hemos expresado ha sido la zarzuela; y no se crea que al hacerlo de esta manera la expresión de los sentimientos bajan de nivel ni muchísimo menos. En nuestra zarzuela grande y aún en muchas del género chico, se han empleado desde el punto de vista de la inventiva melódica de un lado, y el de la vestidura armónica de otro, procedimientos que para sí quisieran muchas óperas. Y dá la casualidad de que nuestros músicos aparecen más inferiores, en tanto y en cuanto pretenden parecer a los extranjeros. Nada hay más aleccionador que la historia. ¿Por qué brilló Vitoria frente a Palestrina? Por que se sintió eminentemente español en su música. Y Barbieri en su tiempo? ¿Por qué se elevó sobre sus contemporáneos? Por idéntica razón. Y lo mismo sucede con Chapí, Bretón, Caballero, Jiménez, Serrano, Vives, etc., aunque ninguno de ellos se sustrajo al extraño influjo en ciertos momentos, y es entonces, iprecisamente entonces! cuando sus plumas bajan de nivel hasta poder figurarnos que pasan a manos de un cualquiera.

Aleccionador es el caso de Bretón con su ópera «La Dolores», y su zarzuela chica «La Verbena de la Paloma». Sinceramente decidme ¿cuál os gusta más de las dos, y cuál es más sincera y ha reflejado mejor el carácter de los personajes? Yo contestaré seguro de que así lo pensais ¡La Verbenal! ¿Y qué es lo que más os gusta y lo único que aún vive con caracteres de imperecedero de «La Dolores»? Su airoso y pimpante pasacalle y su magnífica jota. ¡Esta es la verdad indiscutible!

Se ha tratado a la zarzuela de achulapada y de mostrar preferentemente los barrios bajos y sus bajos fondos. Esto es una verdad más aparente que real, pues si bien muchos de sus personajes ocupan un puesto más o menos bajo en la escala social, no por eso han de ser insensibles al sentimiento.

También la gente del pueblo
tiene su corazoncito,
y lágrimas en los ojos
y celos, y amor y ensueños e ilusiones...

Desgraciadamente estamos asistiendo a un periodo de franca y absoluta decadencia. La historia se repite, y las mismas causas que

la motivaron en épocas anteriores son también las de ahora. Antes fué el italianismo imperante y extendido por todos los ámbitos de la tierra. Hoy, de un lado, es el americanismo, que si bien en sus lares, en su propia salsa, hay que reconocerle un valor estético emocional indiscutible; trasplantado por nuestros músicos, pierde su más fundamental esencia y encanto por falta de adaptación racial, por un no se qué íntimo. Y al fin y a la postre siempre en perjuicio y menosprecio de lo verdaderamente nuestro; de otro, el falso folklore y su asfixiante gitanería que acabarán por anular nuestra propia y castiza esencia, y a todos nos confunden con los descendientes de Faraón; y finalmente, esas lánguidas canciones que parecen prendidas en alas del renunciamiento, y cuya blandura y molicie están en pugna con la ancestral y castiza virilidad de la raza hispana. Hay que decirlo bien alto y bien claro. Muchas son las causas que contribuyen a la actual decadencia de nuestro teatro lírico; unas de orden económico, otras por la constante fatal y eterna evolución del mundo y sus ideas; pero la principal de ellas es esa: el afán desmedido de copiar lo extraño, cuando se tiene un vastísimo caudal propio en todo el ámbito nacional, que enfocado con la grandeza y amplitud de miras de un Albeniz, un Granados, un Turina ó un Manuel Falla, puede ser asombro del mundo. Los responsables de tales cosas son bien conocidos de todos. Esto nos ahorra: a mí el penoso trabajo de mencionaries, y a vosotros el de aguantarme esta monserga, ni un segundo más, amén de que urge nos sirvan la sustancia, cosa que a la manera de los chicos y algún que otro grande,—que se reservan el mejor bocado para lo último—, he dicho deliberadamente. Preparaos pues a escuchar de estos magníficos cantantes y queridos amigos dos páginas gloriosas que son la sabrosa sustancia correspondiente al desaliñado guiso de mi monserga.

DUO DE «LA REVOLTOSA». — Una interrogante armónica inicia este duo, el que podemos dividir en dos grandes partes. La primera expresa la duda y el recelo. Muchos ¿por qué? van de uno a otro de los enamorados, sembrando el ansia y la zozobra en sus corazones. Es el aguijón de los celos que espolea con ansias de muerte las más hondas pasiones.

¿Por qué de mis ojos los tuyos retiras? ¿Por qué?

¿Por qué me desprecias? ¿Por qué no me miras? ¿Por qué?

¿Por qué de ese modo te fijas en mí?

¿Qué quieres decirme mirándome así?

¿Por qué sin motivos te pones tan triste?

¿Por qué de mi lado tan pronto te fuiste?

Tarea harto difícil es la explicación del poder expresivo de la música y desde el punto de vista técnico innecesaria en este caso. Aún se complica mucho más el problema cuando de música sinfónica se trata. A cuantas personas la audición del Preludio de Parsifal no les dice absolutamente nada, mientras por el contrario otras en un mundo de abstracción humana presencian la exaltación por el dolor, del más sublime amor del mundo. La pasión de Nuestro Señor en toda su grandiosidad.

Pero observad una cosa; la frase musical, al igual que la frase literaria, se divide en fragmentos más pequeños dependientes unos de otros según su importancia. Allí se mezclan todos los coeficientes del ritmo, los que como reflejo y consecuencia que son de la propia vida, unas veces inquietan, preguntan, otras afirman o refutan. Las formas interrogativas tienen carácter suspensivo. Necesitan de un complemento que cierre y complete los indispensables elementos del ritmo que son el movimiento y el reposo. Pues bien, este dúo que estamos comentando resulta un bellissimo ejemplo de compenetración entre la música y la letra. Aquella sigue a ésta fielmente en todas sus incidencias. Cada uno de los dos ¿por qué? de la letra va acompañado de un fragmento musical interrogante, y cuando la tristeza de la pregunta es más latente allí surge la tristeza de la música reflejada por la modalidad menor. El complemento de estas interrogantes de ansiedad y zozobra, está condensado en la admirable y espléndida frase musical que acompaña al amoroso y apasionado

¡Ay Felipe de mi alma!
Si contigo solamente yo soñaba.
¡Mari Pepa de mi vida!
Si tan solo en tí pensaba noche
y día.

Esta frase musical construida melódicamente sobre una sucesión de sonidos en el argot musical llamados Cadencia Andaluza, está reflejada así, no porque premeditadamente quisiera darle ese determinado carácter andaluz. Nada más lejos de ello, sino por que con esa fórmula cadencial se han expresado y se expresan los más sentidos y hondos sentimientos del alma, llevando en sí el ¡Ay! desgarrado y profundo tan arraigado y característico de nuestros cantos populares.

La segunda parte de este magnífico duo es la plena confirmación de estos mútuos gritos de intenso cariño.

Iniciase pp. y animado.

Pa que vea tu alma leyendo en tus ojos

Y sepa serrana que piensas en mí.

La de los claveles dobles. La del manojo de rosas,

La de la falda de céfiro y el pañuelo de crespón,

La que iría a la Verbena cogidita de mi brazo,

Eres tú porque te quiero, ¡chula de mi corazón!

El hombre de mis fatigas, pa mí siempre en cuerpo y alma,

pa mí sola, sin que nadie me dispute su pasión.

Con quien iría del brazo tan feliz a la Verbena,

Eres tú, porque te quiero, ¡chulo de mi corazón!

Observar como cada una de estas frases, en sus seis primeros versos, en donde aún no se especifica y concreta quién es la persona de sus fatigas y con quien iría de verbena, etc., tiene un carácter suspensivo, reticente, hasta que después del calderón, al decir: «Eres tú porque te quiero, etc.», se cierra de forma contundente y definitiva. Luego vienen las explicaciones, las zalamerías, y termina con lo que piensan y dicen millares y millares de parejas de aquellas que bien se llevan y aguantan en este pícaro mundo.

«*¡De mí que sería sin tí!*», primeramente tierno y arrullador, y finalmente en un gran fortísimo, como se deben decir las verdades incontrovertibles y eternas.

CUARTETO DE «MARINA».—No podía faltar en esta Antología del Teatro Lírico Español el nombre glorioso del Maestro Arrieta, y precisamente representado por un bello fragmento de la popular y siempre encantadora «Marina».

Alguien ha establecido un acertado paralelismo entre esta joya lírico-musical y el Tenorio de Zorrilla; y precisamente por el «aquel» de la popularidad, aunque en ellas el amor camine por tan distintas sendas y vericuetos; pero acaso la divergencia, lo opuesto de sus caminos a fuerza de un largo andar, sea causa de una fatal coincidencia.

La ingenua y exagerada timidez de un lado, y el arrebatado exaltado e impetuoso de otro, se equilibran al encontrarse con una hermosa resultante en el «justo medio». El verdadero amor justo, sin exageraciones ni por falta ni demasía, el que cimenta la paz y el bienestar hogareño y es causa indeclinable de nuestro eterno destino.

Deliberadamente he elegido el cuarteto, en primer lugar: Por su gran altura y valor en el terreno estricto de la composición, y en segundo: porque en él se resume y compendia la tesis general de la obra.

En él se refleja el particular carácter de cada uno de sus principales intérpretes o personajes, y no solamente a través de la palabra sino mediante el trazo melódico correspondiente a cada cual.

Jorge: dirígese a su propia alma advirtiéndole, como los más dulces sueños, conviértense en amarga realidad por fatal mandato del Destino, y le habla con una frase melódica de amables y dolorosos contrastes.

Marina: eleva al cielo su íntima esperanza, para que, como rutilante estrella, alumbre su vida y sus ansias amorosas en un despliegue de apoyos melódicos, que son como una sollozante pero a su vez dulce queja.

Pascual: canta ingenuamente su dicha y su contento con noble y seguro trazo, tan noble y seguro como su propio carácter y honradas intenciones; y finalmente,

Roque: ¡El Antípoda de todos los tres! ¡El Eterno Célibel, que solo ve en la mujer «Un engendro del mismísimo Satanás, un instrumento de castigo y azote del Hombre (cosa en la que francamente difiero en absoluto del amigo Roque, pues que para mí, antes al contrario, creo firmemente que es: *la más bella y hermosa obra creada por Dios*); canta su melopea sobre un gracioso y pimpante ritmo de castizo bolero tan genuinamente español.

En resumen: Marina, convierte su esperanza en una fulgurante estrella que dá luz y calor a su corazón; y esa misma estrella, para Roque, solo es un símbolo de duro y puntiagudo pedernal, un *hito celeste* de muchas y afiladas puntas donde *estrellarse*, en la más desastrosa acepción de la palabra. Pero ¡este es precisamente el contraste y el equilibrio del mundo!, el que reflejan estos personajes a través de sus distintos caracteres, a los cuales el Maestro Arrieta hizoles vibrar acordes y concertados en apretada e íntima simultaneidad. Cada cual dice lo suyo, contrapuntándose mutuamente, y el conjunto, aun apesar de las discordancias de Roque, es un canto único y sublime a la hermosa, imperecedera y eterna Verdad del Amor.

Dámaso Torres García.