

sin salirnos jamás de un círculo vicioso. Si por casualidad se hace algún pinito, la representación de *Los maestros cantores* en Madrid ó de *Los Pirineos* en Barcelona, el hecho equivale á una raya en el agua. Tiempo y dinero perdidos, pues á la temporada siguiente es casi seguro que no volverán á reunirse los elementos necesarios para reproducir el acontecimiento.

Desde hace veinte años la base del repertorio de nuestros teatros es la misma. Una serie de antiguallas trasnochadaa que ya nadie soporta en ninguna parte del mundo. He tenido ocasión de visitar los primeros teatros de Europa, y en todas partes he oído cantar en el idioma nacional. Así sucede en Italia, Francia, Alemania, Rusia, Suecia, Dinamarca, Holanda y Bélgica (pues existen teatros de ópera flamenca con vida y repertorio propio). Sólo en España hemos de vivir de prestado y pagar un tributo ominoso á un arte anticuado que ya no es ni con mucho el primero del mundo.

¿Podrá darse prueba mayor de nuestra inmensa y abrumadora incultura?

Por eso mismo, ya que no queremos reaccionar, habremos de soportar resignados, como tantas veces ha sucedido, que los extranjeros, sonriéndose de tamaña ignorancia, vengan á enseñarnos lo mucho bueno que tenemos en casa sin saberlo apreciar.

Noviembre 1909.

LA GUITARRA ESPAÑOLA Y MIGUEL LLOBET

La guitarra española

y Miguel Llobet

No existe ningún instrumento musical tan típico y característico de nuestro país como la guitarra, que procedente de la familia del laúd árabe, se aclimató en España y entre nosotros tomó forma definitiva, mereciendo el epíteto, que no se concede á ningún otro instrumento, de española. Desde mediados del siglo XVII se la conoce en toda Europa con tal calificativo, adquirido gracias á las perfecciones que en el tipo original introdujo un andaluz ilustre, el glorioso hijo de Ronda, maestro de capilla del obispo de Plasencia, tan gran escritor como músico, que se llamó Vicente Espinel.

En efecto, este célebre artista no fué tan sólo insigne maestro en el difícil arte de tañer la guitarra, sino que la perfeccionó grandemente, según la opinion general, con añadirle la quinta cuerda, con lo que completó mucho el poder sonoro del poético instrumento, ensanchando su limitada esfera de acción. Gracias á esta reforma, adquirió la

guitarra ese epíteto de *española* con que la designan todos los tratadistas de fines del siglo XVI y de la subsiguiente centuria, tanto españoles como extranjeros, figurando entre los primeros escritores de tan alta valía como el doctor Juan Carlos Amat, Luis de Brizeño, Nicolás Doizi de Velasco, Gaspar Sanz y Francisco Guerau. La guitarra perfeccionada por Vicente Espinel causó una verdadera revolución en el arte aristocrático, suplantando la vihuela del siglo décimosexto y convirtiéndose en el instrumento á la moda en las fiestas cortesanas. Lope de Vega nos lo dice con toda claridad en la escena VIII del primer acto de su deliciosa *Dorotea*, al poner en boca de la dueña Gerarda las siguientes palabras: *Perdóneselo Dios á Vicente Espinel, que nos trujo esta novedad (las décimas ó espinelas) y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles.*

Lo cierto es que la guitarra de cinco cuerdas fué el instrumento elegante de las cortes de Felipe III, Felipe IV y aun Carlos II, y que rápidamente se extendió por toda Europa, llegando á ser popular hasta en el mismo Londres, donde el caballero Burney nos asegura que á fines del siglo XVII era un accesorio indispensable en el tocador de toda dama elegante. En Francia la introdujo nuestro compatriota Luis de Brizeño, comúnmente llamado *Bricñeo*, por citarse una errata que se encuentra en la portada de su *Método muy facilísimo para aprender á tañer la guitarra á lo*

español (París, 1626), sin tener en cuenta cómo firma el autor al terminar la introducción de su obra; y en Italia, donde las relaciones con la Península eran tan frecuentes, bien pronto se formó una pléyade de virtuosos insignes, entre los que descuellan el milanés Ambrosio Colonna, Juan Bautista Granata y Francisco Corbetta.

Como es natural, en nuestra patria el perfeccionamiento introducido por el maestro de capilla del obispo de Plasencia, autor de la *Vida y aventuras del escudero Marcos de Obregón*, en el instrumento popular por excelencia, se divulgó con extraordinaria rapidez, tanto que aun dentro del siglo XVI, aparece ya el primer tratado de *Guitarra española*, compuesto por el doctor Juan Carlos Amat, y publicado por primera vez en Barcelona en 1586. En poco tiempo los tañedores españoles llegaron á ser tan numerosos como notables, de modo que el doctor don Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas las ciencias*, obra que vió la luz pública en 1615, podía citar con elogio, no sólo al insigne Espinel, á quien llama *gran autor de las sonadas y cantar de sala*, sino también á Benavente, á Palomares y á Juan Blas de Castro, loado por Lope de Vega y Tirso de Molina. Recordemos también que el Fénix de los Ingenios dedicó á este último guitarrista una sentida elegía que termina con los siguientes versos:

Canción, cuando saber alguno intente
 quién te enseñó á cantar con tal concierto,
 dile que el arte de cantar llorando
 aprendí por la mano brevemente,
 besándola á Juan Blas después de muerto.
 Que más enseña un muerto, aunque callando,
 que muchos vivos, cuando
 se considera que vivir solía,
 y que toda su física armonía
 al más pequeño golpe se resuelve,
 de tierra sale y á la tierra vuelve.

Más adelante, Nicolás Doizi de Velasco, músico de Su Majestad y del Señor Infante Cardenal, hallándose al servicio del duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles, imprimió en dicha ciudad, en 1640, su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, donde nos dice claramente que en Italia, Francia y demás naciones cultas, llevaba el tal instrumento el nombre de *español*, desde que Espinel «le aumentó la quinta cuerda, á que llamamos prima», con lo que quedó tan perfecta como el órgano, el clavicordio, el arpa, el laúd ó la tiorba, y aun más abundante que los dichos artefactos sonoros. Algo análogo manifiesta celebrando el invento del músico rondeño el licenciado Gaspar Sanz, natural de la villa de Calanda, en el reino de Aragón, en el *Prólogo al deseoso de tañer* de su curiosa y rara *Instrucción de música sobre la guitarra española*, de la que existen dos ediciones, ambas de Zaragoza, pero de 1674 y 1697 respectivamente. Para completar la bibliografía

guitarrística de aquella centuria, es preciso citar, además de la obra del prebendado de la iglesia colegial de Villafranca del Bierzo, don Lucas Ruiz de Ribayaz, intitulada *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española* (Madrid, 1677), el no menos interesante *Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Madrid, 1694), debido al músico de la real capilla y cámara de Carlos II, don Francisco Guerau.

Sería interminable la lista de los tañedores de guitarra que se distinguieron tanto en España como en el extranjero, pero entre estos últimos es imposible dejar de mencionar á Roberto de Viseo, portugués de origen, cuya reputación fué extraordinaria, valiéndole la protección de Luis XIV, á quien dedicó dos importantes colecciones de obras para su instrumento. Puede, pues, decirse, sin exageración, que el arte de la guitarra de cinco órdenes constituye una de las ramas más interesantes de la música española, que persiste vigorosa durante el siglo XVIII y llega hasta nuestros días aun robusta y lozana. Es cierto que con el tiempo fué perdiendo poco á poco su carácter aristocrático, acabando por dejar de ser un instrumento cortesano para convertirse en el acompañador inseparable del arte popular, y esta transformación no altera en modo alguno su carácter genuinamente nacional, antes al contrario, lo confirma y ratifica. En los comienzos de la dé-

cimaoctava centuria la guitarra es todavía un instrumento elegante. Su primer tratadista durante este período, Santiago de Murcia, en su *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid, 1714), se titula maestro de la reina Gabriela, primera esposa de Felipe V, y en mi entender puede suponerse que la poderosa influencia que adquirió la música italiana en tiempos de doña Isabel Farnesio y doña Bárbara de Braganza, precipitó su decadencia, relegándola á las clases populares.

No hay duda que el predominio creciente del clave, á cuya divulgación contribuyó tan eficazmente Domenico Scarlatti, acabó con la guitarra como instrumento de salón. Se perdía positivamente en el cambio. El clave y su sucesor el piano son más ricos y abundantes en recursos variados, pero ¡cuán menos poéticos! El mecanismo del teclado les da cierta inevitable sequedad, que aun los más grandes virtuosos no logran evitar siempre, mientras que la guitarra, cuyo timbre tan bien se amolda á acompañar la voz humana, tiene un no sé qué de íntimo y confidencial que desde el primer momento encanta y seduce.

Sea lo que sea, la evolución resulta ya consumada á mediados del siglo XVIII, pues los tratadillos del popular Minguet é Iro *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, etc.* (Madrid, 1753), y Andrés de

Sotos, *Arte para aprender con facilidad y sin maestro á templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes...* (Madrid, 1764), carecen en realidad de toda trascendencia artística, encaminándose á satisfacer las modestas aspiraciones de practicónes vulgares.

Al regresar al pueblo de donde había salido, la guitarra recobró una de sus formas de ser tañida, el *rasgueado*, quizá la más genuinamente castiza, pero que sin embargo, reducía mucho su esfera de acción, limitándola casi exclusivamente al mero acompañamiento de la voz. De seguir por este camino, la ruina de la guitarra, al menos como instrumento artístico, era inminente. Algunos inteligentes aficionados intentaron una reacción y prepararon una especie de renacimiento, en verdad muy brillante, pues debía encontrar un poderoso apoyo en la exaltación del sentimiento nacional que siguió á la guerra inmortal de la Independencia. El iniciador de este movimiento parece haber sido fray Miguel García, comúnmente llamado el padre Basilio, religioso profeso de la orden del Cister y organista en el convento de Madrid en las postrimerías del siglo XVIII. Por entonces la guitarra continuaba con sus primitivos cinco órdenes y se tañía rasgueado, no teniendo mayores pretensiones que las de acompañar las seguidillas, tiranas y boleros, en moda á la sazón; el padre Basilio elevó las cuerdas á siete y restableció la técnica del punteado. Excelente

organista y muy notable profesor de contrapunto, no comprendió en absoluto la idiosincrasia del instrumento y forzó sus recursos exigiéndole más de lo que en puridad podía dar. No empleó, sin embargo, los arpeggios complicados, haciendo uso frecuente de las octavas y décimas. En general, sus obras, escritas con corrección, se resienten de la influencia, impertinente en este caso, del arte religioso. Hay que reconocer, sin embargo, la importancia histórica de fray Miguel García, que se acentúa al saber que su mejor discípulo fué don Dionisio Aguado, único rival posible del insigne Fernando Sors.

La reforma tan oportunamente iniciada por el padre Basilio, fué desarrollada en algunos excelentes tratados didácticos, entre los que descuellan tres igualmente publicados durante el penúltimo año de la décimaoctava centuria. Me refiero á la *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes...* (Salamanca, 1799), de don Antonio Abreu, conocido por *El Portugués*; al *Arte de tocar la guitarra española por música* (Madrid, 1799), de don Fernando Ferrandiere; y sobre todo á los *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes...* (Madrid, 1799), de don Federico Moretti, napolitano de origen, pero español de adopción, que pasó casi toda su vida sirviendo en los ejércitos de Su Majestad, llegando al cargo de general de brigada. Esta última obra, muy ampliada en su segunda edición, fechada en

Madrid en 1807, puede ser considerada como el fundamento de la escuela moderna. En verdad, Moretti dió á la guitarra un impulso extraordinario, introduciendo el uso de las escalas y arpeggios variados y enriqueciendo su técnica con gran variedad de procedimientos y recursos. Aguado y Sors—sin que esto disminuya en lo más mínimo su indiscutible mérito—hallaron en efecto un terreno perfectamente abonado.

Tales nombres, en verdad insignes, señalan el apogeo de la guitarra española. Sors nacido en Barcelona, era algo mayor que Aguado, natural de Madrid. Quizás el segundo sobresaliera por su habilidad, es decir, fuera más virtuoso, en toda la extensión de la palabra, pero el primero es más artista, más verdadero músico, y sus obras, en las que tan admirablemente ha comprendido y respetado la peculiar fisonomía del instrumento popular, son únicas y excepcionales en toda la literatura musical. Sin exageración alguna puede decirse que Sors es á la guitarra lo que Tartini al violín ó Beethoven al piano. Tanto él como Aguado asombraron con razón á toda Europa.

Á menos altura, pero siempre en grado eminente, brillaron en nuestra patria don Francisco Tostado, discípulo predilecto del padre Basilio; el ciego valenciano Jaime Ramonet; don Francisco Trinidad Huerta, algo amanerado; don José Ciebra, que logró ver representada en el teatro italiano de París, el 4 de Junio de 1853, su ópera

La Maravilla; Jaime Bosch, cuyo talento recordaba el de Sors; los dos Cano, padre é hijo; don José de Naya, maestro de capilla en Valladolid, genio atrevido que añadió á la guitarra la octava cuerda; el gaditano Benedid, el gallego Vicente Franco, don Miguel Carnicer, hermano del famoso compositor, y tantos otros que han mantenido viva tan castiza tradición artística, hasta llegar á nuestros ilustres contemporáneos don Julián Arcas, don Francisco Viñas, don Juan Pargas, y aun más recientemente don Francisco Tárrega y su notable discípulo Miguel Llobet, legítimo continuador de tan glorioso pasado.

Para hablar de este último guitarrista, que promete igualar á sus más insignes predecesores, me he permitido escribir la larga digresión histórica que antecede. Mi intento ha sido dar al lector una idea aproximada del importante puesto que ocupa el arte de la guitarra dentro de la historia de nuestro arte nacional, y la atención y respeto con que merece ser tratado por su ilustre, generoso, noble y castizo abuelo. Miguel Llobet es hoy una verdadera gloria artística española. Es posible que él mismo no tenga plena conciencia de su mérito, pero esto no importa: los inteligentes y los verdaderos músicos saben apreciarlo en lo que vale. Si aun no es conocido en todas partes, debe achacarse á su excesiva modestia, pero estoy seguro de que el día que quiera recogerá, lo mismo en Berlín que en Londres, lo

mismo en París que en Nueva York, los aplausos y los laureles que en todas partes conquistaba Fernando Sors.

La guitarra española, hay rica de seis cuerdas, en manos de artista tan perito como Llobet, produce efectos maravillosos. De sonoridad dulce y melodiosa, su timbre altamente simpático se presta á expresar todos los matices del sentimiento. Ríe y llora, canta y suspira, y sobre todo gime de sin igual manera. Se diría que entre sus paredes habita un gentil duendecillo, que la pulsación del tañedor despierta, obligándole, gracias á mágico conjuro, á contarnos historias misteriosas y maravillosas fantasías, que transportan al auditorio á otro mundo más noble y elevado, haciéndole olvidar las miserias y pequeñeces de la vida. Porque el sonido de la guitarra de tal modo tocada es altamente sugestivo y emocionante.

Miguel Llobet es muy joven, y al dominio de tan difícil instrumento une una sólida educación musical que le permite obrar con conocimiento de causa, como un músico consumado. Ejecuta con verdadera maestría composiciones del género clásico, de esas que constituyen la mejor y más preciada riqueza de tan importante rama de la literatura musical. Las creaciones de Roberto de Visco, de Sors, de Aguado, hallan en él un excelente intérprete, que las siente y comprende á las mil maravillas, logrando hacerlas admirar al público de todos los matices, con quien logra com-

penetrarse, hasta dominarlo en absoluto. Pero su amor á las grandes y venerables tradiciones del pasado no le hacen despreciar el arte del presente, y también ejecuta creaciones de Arcas, Tárrega, Albeniz y otros maestros de nuestros días, dignísimos de aprecio.

Cuantos le escuchen habrán de admirar su gran talento y su exquisita sensibilidad. Y á decir verdad, causa alegría y satisfacción poder aplaudir sin reparos á un artista tan notable, que continuando hacia adelante la marcha progresiva de un arte genuinamente español, hace reverdecer los laureles del pasado, por desgracia olvidados en el medio ambiente de vulgar y crasa ignorancia en que por triste fortuna estamos sumidos.

GARÍN

GARIN

Drama lírico en cuatro actos, poema de C. Ferreal, música de don Tomás Bretón, estrenado en el teatro del Liceo de Barcelona el 16 de Mayo y en el teatro Real de Madrid el 22 de Octubre de 1893.

La característica leyenda de Montserrat es muy popular en Cataluña. En aquella región de España todo el mundo conoce y venera á la dulce y gentil *Moreneta*, y el nombre del venerado santuario corre por todas las bocas. La grandeza imponente de la arriscada montaña, la salvaje belleza de aquellas peñas de tan caprichosa estructura, la soberana majestad del paisaje, las riquezas y preciosidades conservadas en el santuario, la brillante historia de aquellos lugares y la fama merecida de su célebre *Escolanía* de música, hacen de aquel sitio uno de los más interesantes y curiosos, no sólo de Cataluña, sino de España entera. Aquella extraordinaria y caprichosa formación geológica con sus múltiples grutas, cavernas y picachos, exalta la fantasía y hace soñar con que allí sucedieron historias raras y curiosas. El misticismo de la Edad Media encontró en tan fantás-

tico escenario marco oportuno para que en él se desarrollase esa tremenda lucha de pasiones que constituye la leyenda de *Juan Garín*, y que refleja de modo tan perfecto el carácter de la época.

Ignoro si la tradición será verdaderamente originaria de aquellos lugares, pues nada es menos fácil que fijar semejante suerte de genealogías. Lo cierto es que, durante los siglos medios, las historias y consejas en las que el diablo trata de inducir al pecado á un monje ó cenobita, recurriendo á todo género de artificios, son muy frecuentes. El tipo popular de San Antón, primero de los eremitas, cuyas endiabladas visiones tanto han servido de tema á los pintores, sirvió sin duda de modelo á las demás historias, y el pueblo, con su imaginación creadora, conociendo lo sucedido al citado santo, forjó á su manera hechos análogos, que exornó con mil variantes de lugar y de tiempo, atribuyéndolos á los anacoretas que existieron en los más diversos lugares y que con su vida ascética daban pábulo á las murmuraciones de las gentes. De esta manera una tradición, que en el fondo es la misma, se transformó de mil maneras distintas.

Muy pronto comenzó á figurar en las colecciones de *Milagros de Nuestra Señora*, lo mismo que las historias del diácono Teófilo, que vendió su alma al demonio—verdadero prototipo del doctor Fausto—y de la monja culpable que por amor abandona su convento, siendo reemplazada en

sus funciones de tesorera ó tornera por la propia Madre de Dios. Ya á comienzos del siglo XV una leyenda muy semejante á la de *Juan Garín* era representada en el Norte de Francia, y el texto de la representación dramática nos ha sido conservado en el famoso *manuscrito* llamado *De Cangé*, custodiado en la Biblioteca Nacional de París, que contiene hasta 22 *Miracles de Notre-Dame par Personnages*. Me refiero al milagro de *Jean le Paulu* (Juan el *Velludo*), cuyos episodios concuerdan punto por punto con la leyenda de Montserrat. No creo oportuno detenerme en la enumeración de las múltiples veces en que dicho asunto ha sido llevado á las tablas, sin salir de nuestro teatro; el curioso podrá quedar satisfecho sobre el particular con sólo dar una ojeada á los catálogos de *Huerta* ó de *La Barrera*.

La verdad es que la leyenda de *Garín*, tal como se conserva en Montserrat, es en extremo patética é interesante y muy propia para inspirar un drama lírico. *Fray Juan Garín*, despreciando las vanidades y goces del mundo, se retiró á lo más abrupto de la sagrada montaña con objeto de hacer áspera y ruda penitencia. La ejemplaridad de su vida, su bondad para con todos, los sufrimientos que se imponía, hicieron crecer su fama de santidad tanto, que el demonio, siempre al acecho, decidió someter á las más rudas pruebas al piadoso ermitaño. Para ello se apoderó del cuerpo de la hermosa *Witilda*, hija del conde de

Barcelona *Wifredo el Velloso*, y exaltando violentamente los sentimientos de la joven, la redujo á un gran estado de postración y miseria. Todos los exorcismos eran inútiles, y los esfuerzos de la alta clerecía no daban el menor resultado; el espíritu maligno se resistía á abandonar aquel cuerpo juvenil. El noble conde, conociendo la fama de santidad de *Garín*, tomó la resolución de encomendarle á su hija, y al efecto la llevó á Montserrat; allí debía hacer penitencia y purificarse, en unión del asceta cenobita. Pero la primavera, el perfume de las flores, los arrullos de los pájaros, la juventud de ambos penitentes, hicieron que *Garín* se prendase de la belleza diabólica de *Witilda*, y un día, sin poder contenerse, en un arrebato de frenética pasión, después de cometer con la doncella el más vil de los atentados, la asesinó para ocultar su delito. Pero Dios salvó á *Witilda* de la muerte y la joven se ofreció á Él como holocausto, fundando con este motivo el monasterio de Monserrat. Mientras tanto *Garín*, arrepentido, marchó á Roma para confesar su crimen al soberano Pontífice y obtener la remisión de su espantosa culpa. El Papa le negó su perdón, imponiéndole, sin embargo, como penitencia que ya que se había dejado dominar por sus bestiales instintos, viviera en adelante como tal bestia. El contrito culpable se sometió al terrible fallo, y lo mismo que el rey *Nabucodonosor*, se redujo á hacer una vida miserable, hasta convertirse en una

especie de salvaje y fiera alimaña. Como tal fué cazado cierto día por los monteros de *Wifredo el Velloso*, quien lo conservó en su palacio como á un monstruo raro y curioso, hasta que en la ocasión de celebrarse el bautismo de uno de los nietos del conde de Barcelona, el joven neófito, santificado por la gracia del primer sacramento, hubo de decir al extraño personaje: «Levántate, *Juan Garín*, que ya Dios te ha perdonado», con lo cual nuestro arrepentido pecador dió por terminada su terrible y afrentosa penitencia.

Sobre esta tradición, que no deja de tener su belleza, y sobre todo mucho sabor medioeval, el señor *Ferreal* ha escrito un libro muy endeble, pues ha quitado todo el elemento poético y místico, reduciendo toda la acción á esa serie de lugares comunes propios de todas las óperas italianas. De *Garín* el penitente ignorante del mundo y extático ante la Naturaleza, ha hecho la víctima de la más inocente de las conjuras. Á *Witilda*, la endemoniada, cómplice inconsciente de la obra maléfica, la convierte en princesa romántica, enamorada del joven *Aldo*, paje que á la postre resulta ser hijo del ermitaño cenobita. El demonio, verdadero *Deus ex machina* de la fábula, deja de ser el personaje dominante; ya no es él quien hace que la joven princesa sea conducida al ermitorio; la verdadera causa de que así se proceda no es otra sino los amores de la joven con el paje, que la mueven á resistirse á los mandatos de su padre,

deseoso de desposarla con el conde de Turingia. Por último, para que nada falte en tan suculento pastel, hay un traidor, *Teudo*, enemigo encarnizado de *Garín*, personaje que para nada sirve, como no sea para estorbar, y que sin embargo se halla por todas partes y en todos lados. Cuando menos se le espera, sin saber la causa ó motivo, aparece de pronto, nos habla de su *vendetta terrible*, y se vuelve á marchar. Sólo en el último acto deja de intervenir; pero en su lugar, aparece un obispo, que tampoco sirve para nada. Además, no puedo explicarme cómo el músico y el poeta no han caído en lo poco oportuno que resultaba reproducir la escena culminante de *Tannhauser*, haciendo contar á *Garín* los detalles de su peregrinación á Roma.

De un argumento que bien tratado podía ser una maravilla de poesía, perfume y color, el *señor Ferreal* ha hecho un adefesio vulgar y ridículo, copiando infinitas situaciones que estamos archicansados de ver repetidas en innumerables óperas. El libro es endeble por todos conceptos, y quizá influya y hasta perjudique á la partitura.

El maestro *señor Bretón* ha hecho sus pruebas. La reputación de hábil técnico y profundo conocedor de su arte, la tiene bien sentada, y la obra que nos ocupa revela la solidez de sus estudios. Su música, concebida con muy buena voluntad, quiere tender al modernismo, pero no siempre lo consigue, sin duda por resabios de una educa-

ción primitiva dirigida hacia muy diversas orientaciones. Las ideas melódicas, por ejemplo, son siempre puramente italianas, pero pretende armonizarlas con cierto rebuscamiento propio del arte alemán, y esto produce cierta vaguedad, que hace que las obras del maestro salmantino carezcan de verdadera personalidad. Nadie, sin embargo, puede negar en absoluta justicia el verdadero talento del autor de *Los amantes de Teruel*, partitura sobre la cual la concepción que nos ocupa tiene muchas ventajas.

Comienza con un *Preludio*, que pretende ser y se intitula *Legenda*, en el cual se indican los principales motivos de la obra. En realidad, se trata de un hábil compendio de las situaciones dramáticas, escrito con gran acierto, pero sin verdaderas pretensiones sinfónicas. Al *Preludio* se une un coro de aldeanos que no deja de tener gracia y frescura. Advertiré desde luego que el *señor Bretón* ha adoptado la forma exterior, sólo la forma exterior del drama wagneriano, que no admite división entre las diversas escenas de un acto, es decir, que todo él constituye un conjunto completo y ordenado, pero en el fondo, la concepción general se amolda más que nada al estilo convencional y aparatoso de la gran ópera. En el comienzo del primer acto se suceden una serie de escenas, recitados y airosos, sin gran importancia, en forma que el interés sólo se despierta á la llegada de los mensajeros enviados á Barcelona, portadores de la respuesta del

obispo. La escena está bien hecha, y en ella brilla un hermoso tema, entonado por el coro: *Di Montserrat sulla montagna santa*, que luego habremos de oír al final del segundo acto. Es una frase amplia, robusta, valiente y sonora, que si algún defecto tiene es estar armonizada con demasiado refinamiento, cuando la contextura franca y espontánea de la melodía pedía armonías más sencillas. La cuestión no es buscar complicaciones, sino dar á cada cosa lo que cada cosa requiere. *Teudo*, que durante todo el transcurso de la ópera no hace más que lo mismo, canta una especie de airoso invocando su venganza, exactamente igual á cuantos cantará después; la culpa de esto debe achacarse sobre todo al libro, que sólo introduce á este personaje en escena para que repita los mismos lugares comunes. Quiere ser una especie de *Caspar de Freychutz* ó de *Bertramo de Roberto el Diablo*, un malvado demoníaco, y sólo resulta un vulgar y cursi traidor de melodrama. Mucho mejor hubiera sido que en la acción interviniera el propio Satanás, que este personaje anodino y francamente molesto.

Lo que sigue es indudablemente lo mejor del acto y uno de los fragmentos más salientes de la partitura. El coro de las doncellas que acompañan á *Witilda* cogiendo flores á la luz de la luna, es realmente encantador. Rebosa de frescura y gracia juvenil. Así se escribe y así se siente. Tal fué el efecto que produjo, que hubo de repetirse entre

aplausos unánimes. En la *balada* romántica que á continuación canta la hija del conde de Barcelona, interviene en la trama sinfónica un nuevo elemento que pretende desempeñar en toda la obra un papel muy importante: la canción popular. La tendencia es muy digna de elogio, pero en realidad produce, por causas muy largas de explicar, menor impresión que la que pudiera esperarse. En primer lugar, declararé que el maestro no me parece haber acertado en la elección de los temas populares, pues carecen de ese sabor de terruño que tanto carácter suele dar á las composiciones en que tales elementos intervienen. Quizá este defecto deba ser imputado al modo poco respetuoso con que han sido tratados, ya que me parece que el compositor no ha conservado en absoluto la primordial tonalidad de tales cantos. La cuestión de la conveniente armonización de las melodías populares es por demás ardua y compleja; muchas de ellas provienen de la mayor antigüedad, y como tales proceden de los primitivos sistemas musicales griego, árabe ó celta, ó cuando menos del canto llano: al ser tratadas dentro de nuestra tonalidad, sujeta al temperamento, pierden mucho de su gracia y color originales. En la *balada de Witilda* predomina el tema de la canción popular catalana titulada *La cattiva*, que á decir verdad tiene escaso sabor, me parece, de antigüedad dudosa, ó por lo menos muy influida por la música erudita. Si así no fuera, se

trata indudablemente de una verdadera adulteración. El trozo, sin embargo, es bonito, y la oportuna transición del modo menor al mayor produce excelente efecto. Los acompañamientos son variados é interesantes y la orquesta está tratada con habilidad. Esta canción de *La cattiva* caracterizará durante toda la obra á la protagonista y vendrá á ser como su *leit-motiv* ó motivo conductor, que el *señor Bretón*, aunque presume de no ser wagneriano, en la partitura que nos ocupa usa y abusa de los temas fundamentales, lo mismo que lo haría cualquiera de los más aferrados discípulos de la escuela de Bayreuth, de modo que el tema de la invocación á la Naturaleza con que comienza el segundo acto, será el motivo de *Garín* el ermitaño, y la frase del anatema el de la *vendetta terribile* del insoportable *Teudo*.

Termina el primer acto con un dúo de soprano y contralto, la joven condesa y el paje *Aldo*. Una parte de galán ardiente y enamorado desempeñada por una mujer, no convencerá nunca en el teatro. Por eso han pasado de moda todos aquellos dúos amorosos hermafroditas ó unisexuales que se estilaban tanto en los primeros años del siglo pasado, en la pura escuela italiana. El mismo *Wagner* cayó en semejante error en su ópera *Rienzi*, pero más adelante hubo de arrepentirse de ello. La frase más importante del dúo del *señor Bretón* es una de cierto sabor mozartiano, escrita á cuatro tiempos y dicha por *Witilda*. El

andantino que sigue: *Nascean due fiori uniti*, no carece de poesía, lo mismo que la respuesta de *Aldo*, *T' amo*, muy bien acompañada por los arpeggios descendentes de las arpas. Tras una repetición del delicioso corito de muchachas antes citado, concluye el acto y el dúo con una vulgarísima *stretta* á la italiana, formidable y ramplona polca-mazurca de pésimo gusto. El autor fué llamado dos ó tres veces á escena.

El segundo acto se inicia con una situación admirable para la música: el amanecer, el despertar de la Naturaleza, el canto de las aves, la salida triunfante del sol, toda la poesía de la mañana. Este cuadro, como fondo de la *plegaria* recitada por el piadoso solitario y del himno de alabanzas que tan admirable espectáculo le hace entonar en honor del Supremo Hacedor. He aquí una espléndida ocasión para escribir una concepción grandiosa, inspirada, severa y grandilocuente; pero para ello hubiera sido preciso ó tener la pluma de *San Francisco de Asís* ó los pinceles de los primitivos italianos. Era necesario que aquel fragmento fuera de un misticismo profundo, de una gran suavidad y de una ferviente exaltación. Por desgracia estas cualidades no se hallan en el patrimonio del músico salmantino, que ha escrito una página bien pensada y no mal escrita, en la que hace alarde de grandes conocimientos técnicos, y particularmente de habilísimo contrapuntista. Durante ciento y pico de compases juega en

torno de un grave pedal en *do* con una facilidad pasmosa, si bien á leguas se conoce que todo aquel inmenso artificio es más bien hijo del estudio que de la inspiración. Donde hacían falta las expansiones vehementes de un corazón sentimental nos hallamos con las frías lucubraciones de un cerebro calculador. Sobre el pedal fundamental se alza una especie de salmodia imitada del canto gregoriano y entonada por *Garín*; en torno de estos dos elementos se envuelven, enlazan y desarrollan una porción de contrapuntos incidentales de mejor ó peor gusto, pero entretenidos de estudiar y analizar.

Sigue una escena tan incolosa é insubstancial como todas aquellas en que interviene el inaguantable *tradittore*, que pretende en vano tener cierta entonación dramática. La llegada del conde de Barcelona, acompañado por numeroso y brillante séquito, es de un gran efectismo. Trompetas en escena, clarines en la orquesta, gran aparato de sonoridad, en forma que más bien parece aquello la entrada triunfal de cualquier héroe que *ritorna vincitor*, que la simple visita de un magnate ó un pobre ermitaño. Lo que no me explico es la razón por la que los tenores del coro sostienen una especie de pedal á loca *chiusa*, durante larga serie de compases: hablando con franqueza, no me explico ni la utilidad ni la oportunidad de semejante murmullo armónico, á no ser que el maestro haya querido expresar el rugir del viento, cosa en

verdad poco verosímil, dada la serena y apacible mañana que acaba de describir. La entrada de los frailes y niños, entonando á canto llano el *Laudate Dominum*, resulta grandiosa, sobre todo cuando se une al coro general que saluda á *Garín*. Da fin el acto con una larga escena concertada, constituida por dos frases principales: un aparte del cenobita y otro de *Witilda*. La del primero es una melodía ascendente por medios tonos, procedimiento habitual en el *señor Bretón*, que se complace en emplear la melodía cromática; esta frase poco original recuerda mucho la salmodia angélica del prólogo de *Mefistófele*. La que dice la hija de *Wifredo el Velloso*, de ritmo más vivo, tiene un acompañamiento sincopado, interesanté. Ambas se unen para formar el concertante, al que sirve de peroración amplia y solemne la repetición del motivo del primer acto *Di Montserrat sulla montagna santa*, que aquí produce una gran impresión. Todo se resuelve en una repetición de la salmodia cantada por *Garín* al comenzar el acto, tema del que se abusa hasta engendrar la monotonía.

Una romanza (¡á estas alturas!) de *Aldo*, un dúo y una larguísima tempestad llenan la tercera jornada, donde se desarrollan las situaciones culminantes del poema. El primero de estos tres trozos, sin carecer de distinción, resulta indiferente en absoluto y completamente fuera de lugar. ¿Qué hará el joven paje en las abruptas cumbres de la mística montaña cuando el tiempo amenaza

tormenta? El dúo cantado por *Garin* y su pupila es el trozo más importante de la partitura, y en él se encuentra un andante dicho por *Witilda* verdaderamente lindo é inspirado. La nota poética del carácter tierno y sentimental de la virgen inocente está tratada con arte y delicadeza. La *señora Tetrazini* la dijo perfectamente y arrancó una ovación al auditorio. En cambio, la frase del ermitaño enamorado carece de brío y de nervio. Aquello no es el grito de lúbrica pasión no satisfecha que puede brotar del pecho del verdadero energúmeno que hemos de ver momentos después arrebatado y frenético, incapaz de reprimir sus deseos exaltados. *Garin* canta en tenor de ópera, fanteche siempre grotesco, y no como un hombre por cuyas venas circula sangre ardiente y juvenil. En cuanto dice falta pasión, entusiasmo, frenesí, todo lo que precisamente exigía el movimiento pasional. En medio de esta situación se inicia la tempestad furiosa, hórrida y llena de espanto, como si pretendiera advertir su falta al culpable cenobita. La situación aquí sería hermosa si no viniera á destruir todo el efecto una intempestiva salida del decididamente molesto *Teudo* con su inevitable *vendetta* á costas, sin que nada explique, justifique ó motive su inoportuna intervención. Cuando se ha retirado lo mismo que vino, *porque sí*, reaparece *Witilda* perseguida por *Garin*. Las cataratas del cielo se han desbordado, los relámpagos se suceden sin tregua, muge el

trueno y el viento silba entre los altos peñascales. Por último, cae el rayo, y la doncella aterrada se arroja en brazos del ermitaño. Este gesto inconsciente inflama y exalta los lúbricos deseos de *Garin*, que en el paroxismo de la pasión arrastra á su víctima á una cueva vecina. Mientras el horrible delito es consumado, la tempestad se desencadena con violencia. Á poco vemos salir á *Garin*, que en un raptó de locura precipita á *Witilda* en uno de aquellos despeñaderos, y tras una nueva aparición de *Teudo*, tan inútil como todas las anteriores, cae el telón. No hay que negar que este acto tiene fuerza dramática y revela un temperamento vigoroso. Produjo gran efecto y resultó un triunfo, tanto para el compositor como para el pirotécnico.

De muy distinto color es la postrer jornada. Comienza con una explosión de alegría. El coro de aldeanos, congregados para la inauguración del monasterio, es muy animado y tiene mucho color. En esta escena vuelve el maestro á entretener en la trama sinfónica algunas canciones populares catalanas, como las denominadas *Lo nostromo*, *Lo cant dels aucells* y *La filla del marxant*, esta última verdaderamente muy linda. Aunque las tres melodías están tratadas con la mayor inocencia y candidez, el coro produce buen efecto, lo mismo que los dos bailables que siguen: *Am-purdanesa* y *Sardana*. Ambos tienen cierto color convencional, sin que á la segunda le falte su

característica llamada de *flariol*, pero en mi entender son vulgares y de muy escaso valor. Desde aquí hasta su terminación la obra decae mucho. El *Himno á Montserrat* y la marcha religiosa carecen de toda grandeza, y en cuanto al último trío, hay que reconocer que ciertas situaciones tienen tales precedentes, que son punto menos que inabordables. Sólo por un raptó de demencia se puede explicar que haya quien se atreva á reproducir el admirable *raconto* de la peregrinación á Roma del penitente *Tannhauser*, á quien *Garín* involuntariamente recuerda. La partitura termina de cualquier modo con una nueva repetición de la salmodia que abre el segundo acto.

Teniendo en cuenta el argumento y el carácter popular de los bailables, me explico perfectamente el entusiasmo suscitado por esta obra cuando su primera representación en Barcelona el 16 de Mayo próximo pasado.

Aquí en Madrid, el éxito, sin ser tan grande —no existían las mismas razones para entusiasmar al auditorio—, puede considerarse como bastante lisonjero. A ello ha contribuido y no poco la ejecución, excelente por parte de la *señora Tettrazini*, que hizo una deliciosa creación del personaje de *Witilda*, dándole toda la poesía y encanto que requiere. Por su parte, *Garín*, el protagonista, fué caracterizado á las mil maravillas por el *señor De Marchi*, artista concienzudo, dotado de espléndidas facultades y verdadero talen-

to. Los otros personajes son, á decir verdad, de segundo término; la *señorita Giudice*, encargada del papel de *Aldo*, es una contralto que no pasa de la medianía, y los demás intérpretes hicieron lo que pudieron. La presentación en escena, mala como siempre que se trata de una ópera española, para las cuales se reservan los trastos viejos y fuera de servicio; el decorado, regular; los trajes, desastrosos y sin carácter. La orquesta, dirigida por el *señor Bretón* en persona, lo hizo tan bien como de costumbre.

En conclusión, un éxito merecido, y en mi entender justificado, pues se trata de una obra interesante que, si bien tiene muchos y graves defectos, no deja de poseer por otra parte ciertas condiciones dignas de estimación.