



CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION



CONFERENCIAS PRONUNCIADAS
Y PROGRAMA DESARROLLADO DURANTE LA SEMANA
ARTISTICA ORGANIZADA
PARA CONMEMORAR EL PRIMER
CENTENARIO DE SU
FUNDACION



330 - 31

1931



CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACION



Semana artística orga-
nizada para conme-
morar el Primer Cente-
nario de la fundación
del Conservatorio



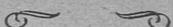
1830-31

1931



BIBLIOTECA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
N.º Documento 517576
N.º Caja 229184

PROGRAMA



Día 21 de diciembre, a las once de la mañana

- 1.º Palabras del Director.
- 2.º *Anécdotas del Conservatorio*. Charla leída por el Profesor D. José M.ª Guervós y Mira.
- 3.º Concierto de Música Española por la *Orquesta Clásica*, dirigida por su Director el Profesor D. Arturo Saco del Valle, y disertación sobre el tema *Falla y su Concierto de Cámara* por el Profesor D. Rogelio del Villar.

Día 22, a las once de la mañana

- 1.º *Dos palabras acerca de la Sección de Declamación en el Conservatorio* a cargo de Profesor D. Enrique Chicote.
- 2.º *Las sensibilidades drámaticas*. Conferencia a cargo del Profesor don Gregorio Sánchez-Puerta.
- 3.º *¿Masculino o femenino?* Comentarios sobre trajes (con proyecciones) a cargo de la Profesora Srta. Victorina Durán.
- 4.º *Canción del momento*. Poesía original de D. Eduardo Marquina, escrita expresamente para este acto y recitada por la Profesora Señorita Anita Martos.
- 5.º *Visita de prueba*. Paso de comedia original de los Sres. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, escrito expresamente para esta solemnidad e interpretado por los Profesores D.ª Nieves Suárez D.ª Anita Martos y D. Enrique Chicote.

Día 23, a las once de la mañana

- 1.º *Comentarios sobre la vida artística del Conservatorio* por el Profesor D. Benito García de la Parra.

- 2.º Concierto de Música Española por la *Orquesta Filarmónica*, dirigida por su Director el Profesor D. Bartolomé Pérez Casas.
Actuará como solista el Profesor D. José Carlos R. Sedano.

Día 24, a las once de la mañana

Los maestros de la zarzuela clásica y el Conservatorio.
Conferencia, con ejemplos musicales, a cargo del Profesor D. Conrado del Campo y Zabaleta.

Día 26, a las once de la mañana

- ... Concierto de Música Española por la *Orquesta Sinfónica*, dirigida por su Director el Profesor D. Enrique Fernández Arbós.
Actuará como solista el Profesor D. José Cubiles y Ramos.

PROGRAMA

Día 21 de Diciembre, a las once de la mañana

PRIMERA PARTE

- 1.º Palabras del Director.
- 2.º *Anécdotas del Conservatorio*. Charla leída por el profesor Don José M.^a Guervós y Mira.
- 3.º Sinfonía en re..... *J. C. de Arriaga*
I. Adagio. Allegro. II. Andante. III. Minuetto. Allegro. IV. Allegro.

SEGUNDA PARTE

- 1.º El profesor del Conservatorio D. Rogelio del Villar disertará sobre el tema «Falla y su Concierto de Cámara».
- 2.º Concierto para Clavicémbalo (o piano forte), Flauta, Clarinete, Oboe, Violín y Violoncello.
I. Allegro. II. Lento. III. Vivace.
Solistas; *Piano*, Sr. Quevedo; (1) *Flauta*, Sr. Iglesias; (2) *Clarinete*, Sr. Menéndez; (1) *Oboe*, Sr. Torregrosa; (2) *Violín*, Sr. Francés; (2) *Violoncello*, Sr. R. Casaux. (2)

TERCERA PARTE

- 1.º Danzas gitanas..... *Joaquín Turina*.
I. Zambra. II. Danza de la Seducción. III. Sacro Monte.
- 2.º Egloga..... *Julio Gómez*.
- 3.º Rimas infantiles..... *María Rodrigo*.
I. Romance. II. Tango. Una muñeca vestida de azul.
- 4.º Obertura Madrileña (del Madrid que fué.....)..... *C. del Campo*.

(1) Antiguo alumno del Conservatorio.
(2) Profesor del Conservatorio.

J. C. DE ARRIAGA.—SINFONIA EN “RE”.—Juan Crisóstomo de Arriaga fué una de las figuras capitales de nuestra música en los comienzos del siglo XIX, genio indudable que se malogró en la flor de la edad al morir en París, agotado por el trabajo y la tuberculosis, a los veinte años, Arriaga había nacido en Bilbao el 27 de Enero de 1806. A los dieciocho años de edad, Fétis, el gran musicólogo y profesor, le nombra repetidor de sus clases de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio de París, diciendo de él “que de todos los españoles que cultivaron la Música, ninguno recibió de la Naturaleza, un genio semejante al de Juan Crisóstomo”. Las obras principales de Arriaga, consisten en tres cuartetos para instrumentos de arco, publicados en París en 1824, algunas otras obras para escena, y particularmente, la *Sinfonía en “re”*, posterior, según parece, a la composición de los cuartetos. El estilo general de esa obra, es el de su tiempo, con un color, que puede calificarse, sin rigor, de mozartiano, y aún con influencias notorias, de la música de Rossini, tan en boga en la época. Clara y diáfana de melodía, su forma es la estereotipada por el modelo clásico, con una orquestación fielmente sumisa al patrón, más no sin originalidad, y con una inflexión patética, dentro de la fácil elegancia de su discurso, que hacen doblemente atractiva a esta bella obra del malogrado músico bilbaino.

J. TURINA.—DANZAS GITANAS.—Estas danzas fueron pedidas al autor y publicadas para piano por un editor de París. Orquestadas para la *Orquesta Clásica*, conviene advertir que no hay en ellas nada de orden literario. *Zambra y Sacro Monte* llevan fórmulas gitanas, sobre todo *Sacro Monte*, cuya base es un ritmo de Farruca, si bien algo más movido. *La Danza de la seducción* tiende más al sevillanismo, y su ambiente, se desenvuelve muy espiritualizado, casi irreal.

JULIO GOMEZ.—EGLOGA.—Esta composición ha sido escrita expresamente por el celebrado autor de la *Suite en “la”* y el *Petele* para la *Orquesta Clásica*.

Como su título literario indica, es un pequeño poema lírico en que el compositor evoca sentimientos de amor a la naturaleza y al eterno encanto de la belleza femenina. Está escrito sobre dos temas melódicos desarrollados con claridad característica de la manera de hacer de Julio Gómez, siempre atento a las inflexiones de la melodía popular y siempre tendiendo a hacer música que cante, que recuerde el estilo vocal... esto es, una música en que predomine la línea melódica.

MARIA RODRIGO.—RIMAS INFANTILES.—María Rodrigo, restablecida de la dolencia que la ha tenido alejada durante algunos años de sus actividades profesionales vuelve a incorporarse al movimiento musical. La obra que hoy ejecuta la *Orquesta Clásica* es la primera producción de lo que pudiéramos llamar su segunda época. Sus *Rimas infantiles* están elaboradas casi exclusivamente con temas populares muy conocidos, que todos hemos oído cantar a las niñas

mientras juegan al "corro" alegremente en los paseos públicos, y son una demostración afortunada del talento y buen gusto de esta flutre compatriota nuestra.

C. CAMPO.—OBERTURA MADRILEÑA (DEL MADRID QUE FUE...).—No es otra cosa esta obra que un intento de acomodar a la Obertura esta noble forma de música instrumental—diversas impresiones sugeridas por la lectura de los sainetes de D. Ramón de la Cruz, que con tan vivos y luminosos colores consiguen evocar el pintoresco y sentido cuadro *del Madrid que fué...* con sus bailes castizos, pasiones vibrantes, rasgados donaires y calladas ternuras.

La obra ha sido escrita para la *Orquesta Clásica*, y dedicada a ella por su autor.

Palabras del Director

D. Antonio Fernández Bordas

Señoras y señores:

Son éstos, días de gran júbilo para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Días de fiesta mayor, de exaltación artística, de emoción profunda, de evocaciones, de recuerdos gloriosos, que habremos de ofrendar a nuestros compañeros desaparecidos, todos ellos, de gratísima memoria, muchos, artistas insignes, llenos de fe y de entusiasmo; conscientes de la trascendencia de su alta misión educadora y cultural; sacerdotes de la enseñanza en las esferas del mundo músico, sabios divulgadores del sublime arte que han cultivado con entusiasmo trasmitiéndolo a las generaciones que se han sucedido y contribuyendo de un modo poderoso y eficazísimo a elevar el nivel artístico en que al presente se encuentra nuestro arte musical, arte que ocupa un lugar preferente en la vida contemporánea de los pueblos, ya que nos habla al alma y se halla al alcance de todas las inteligencias; siendo amado, lo mismo por las masas que por los espíritus más refinados. De ahí la fuerza de la música que, es el arte por excelencia y el que contribuye en mayor grado a la felicidad del género humano despertando en éste los más íntimos y recónditos sentimientos, los mejores instintos, en muchas ocasiones dormidos. Los mágicos sonidos de la música sirven a veces como medio de comunicación para que las almas se entiendan entre sí. Cuentan que la Baronesa de Ertmann había perdido uno de sus hijos, y como el inmortal Beethoven, amigo y maestro de aquella, no se sintiera con fuerzas bastantes para visitarla después de su infortunio, el maravilloso artista rogó a la dama fuera a verle a su casa, como así lo hizo, hallando al inmenso músico con los ojos llenos de lágrima-

mas. Tal espectáculo afectó tanto a la sensible Baronesa, que permaneció algunos instantes de pié, muda, ante su maestro. Este rompió el emocionante silencio, invitandola a pasar al salón donde se hallaba el piano. "Ahora conversemos por este medio" dijo el sublime músico... y en lugar de expresar su pesadumbre ante la tragedia de una madre que había perdido un ser tan querido como lo es un hijo, en vez de dirigirla aquellos consuelos tan al uso, se sentó delante del piano, y sin pronunciar palabra, expresó con música todo el amargo dolor que le embargaba, al par que vertía en el corazón de la atribulada madre, un bálsamo, un consuelo inefable y celestial. Este generoso rasgo del gran Beethoven fué la causa de que dos almas se entendieran momentáneamente. El misterioso lenguaje de la música llega a todos, porque es idioma universal, por eso también lo comprenden todos, más o menos, gustando de sus infinitas bellezas lo mismo los profanos que los profesionales. ¿Puede darse ejemplo de más fuerza que el de un público ante la audición de una obra maestra, de una obra inmortal? ¡Que ondas de aproximación espiritual circulan invisibles, luminosas a través de la sala! La música dulcifica las costumbres de todo aquél que se halle dotado de una mediana sensibilidad. El sonido impalpable penetra en lo más hondo de nuestro ser, haciéndonos sentir un goce infinito, íntimo, inspirándonos los mas nobles y elevados sentimientos, produciéndonos las mas diversas e intensas emociones, según nuestro estado anímico. La Mitología nos enseña que la música domestica las fieras. En las estadísticas criminales se ha podido comprobar el hecho de que los aficionados a la música ocupan el último lugar en la proporción delictiva, y es que nuestro arte deja sentir su benéfico influjo en orden al bien... ¿para qué hacer resaltar toda la influencia que la música ejerce sobre el soldado, cuando es llamado a combatir? ¿es que la música no posee virtudes terapéuticas? Entiendo que sí, pero tal vez han sido poco estudiadas y por consiguiente poco aplicadas. Lutero decía: "La música es la mas pura de todas las artes, nada tiene de común con las cosas mundanas, ni sus indignos asuntos; el que canta desahoga el espíritu y la duda no se cterne sobre él". Por último la música es arte para las multitudes porque según decía el sabio filósofo francés Lebón "Las agrupaciones de individuos reunidos para un fin común, se trasforman en una especie de ser colectivo, cualesquiera que sean las diferencias intelectuales o morales de las unidades que integren aquellas. La personalidad individual desaparece por efecto de un contagio misterioso y las ideas y los sentimientos se orientan espontáneamente en una misma dirección. Este ser colectivo actua bajo el dominio de lo inconsciente, no dejándose guiar por la inteligencia, pero sí, obediendo a un sentimiento igual para todos, y esto sucede hasta el extremo de que el individuo cultivado se convierte en un instintivo..." Si se acepta esta teoría no cabe dudar que por ser la música expresión directa del sentimiento humano, en su esencia íntima,

debe alcanzar el máximun de su potencia sugestiva en presencia de una colectividad animada del mismo espíritu y como quiera que estas colectividades, estas multitudes han existido siempre, se deduce bien claramente que la música ha sido patrimonio de todos los pueblos desde las épocas mas lejanas, mas remotas.

Sería propósito estéril en mí, tratar aquí, aun de una manera ligerísima, tema tan vasto, al que los más eminentes musicógrafos han dedicado toda su atención. La bibliografía es inmensa, inacabable, sobre todo si hubiéramos de tomar como punto de partida los orígenes de nuestro bello arte, concepto de tal amplitud que no tiene cabida en los estrechos límites de estas palabras cuya finalidad no es otra que la de abrir el ciclo de festivales organizados por el Conservatorio con motivo de cumplirse el Centenario de su fundación.

Tanto los griegos del período clásico como los romanos de la época imperial cultivaban la música con verdadero ardor y entusiasmo. No ignorais que durante la independencia griega la música era institución del Estado y base de la educación moral, y en el último período de la Roma pagana, las representaciones teatrales con música, los conciertos en los que actuaban cantantes e instrumentistas, constituían la predilecta distracción de las gentes, no solamente en las ciudades y grandes urbes sino también en los lugares mas apartados del inmenso imperio. En España la música fué patrimonio de la realeza; Alfonso X el Sabio, se dedicó con gran fervor a la composición. De su pluma han brotado las célebres "Cantigas" que llevan su nombre.

El género religioso y el popular adquieren en aquel entonces verdadera preponderancia. La Universidad de Salamanca crea clases para la enseñanza musical, que es la única que resiste los embates de las grandes trasformaciones de los pueblos en sus afanes de continua evolución y renovación, de sus justas ansias de perfeccionamiento. Puede asegurarse que el movimiento ascensional en el orden artístico adquiere una rapidez extraordinaria en todos los países. Ya hemos dicho, que Italia puede considerarse como una de las cunas del arte musical. A mediados del siglo XVI, se creó en Nápoles la primera Escuela o Conservatorio destinado a enseñanzas musicales, al que su fundador, (un sacerdote español, apellidado Tapia, tan espléndidamente dotado de entusiasmo altruista como ayuno de recursos materiales y que hubo de mendigar hasta reunir la cantidad indispensable para dar vida al flamante organismo) dió el título de Conservatorio de nuestra Señora de Loreto. Mas tarde y en la misma ciudad fueron creados otros tres que revistieron carácter eminentemente benéfico, y refundidos los cuatro en uno solo con el nombre del Colegio Real de Música. Su régimen era muy semejante al que en sus comienzos adoptó nuestro Conservatorio de María Cristina, que salvo el de Paris, fundado en 1784, es el mas antiguo de Europa, ya que los restantes son todos de fundación mas reciente.

Allá en las postrimerías del siglo VXIII y comienzos del XIX,

parte de Alemania un movimiento de expansión musical que gana terreno no tan solo en las naciones del Continente sino también en los países colonizados por las razas europeas. Lo mismo en las ciudades que en los campos, de igual manera que en los salones aristocráticos, las gentes se deleitaban con la práctica de un instrumento o el canto; las clases populares empleaban sus ratos de ocio en el ejercicio de la música de conjunto, coros de hombres, bandas, etc. etc.... y claro es que a este movimiento a que aludo no podía nuestro país permanecer insensible, indiferente; la música, en sus diversos géneros y manifestaciones, se imponía por doquier con fuerza irresistible, era preciso, necesario, sostener y favorecer este impulso en el que figuraban como protagonistas todas las clases sociales. Fué entonces, en 15 de julio de 1830, cuando la cuarta esposa del Rey Fernando VII, doña María Cristina, fundó el Real Conservatorio de Música y Declamación que había de llevar su nombre y cuyas clases no comenzaron a funcionar hasta el día 2 de abril del año siguiente, de 1831.

Comprenderéis ahora la razón por la cual el Conservatorio conmemora su Centenario dentro del año actual, puesto que creyó más lógico, tomar la fecha de la inauguración de sus clases que la de su creación. En sus comienzos nuestro Conservatorio estaba sometido a un régimen especial. D. Francisco Piernarini, tenor italiano llamado por la Reina para dirigir la naciente institución, fué el encargado de redactar el primer Reglamento por el que había de regirse el Conservatorio. Se observa en el Reglamento de referencia, la gran importancia que se concedía a la educación general del alumno, el cual era instruído en principios de buena moral, historia sagrada, gramática castellana e italiana. De tales menesteres estaban encargas la Directora y Subdirectora. Existía un internado gratuito de alumnos de ambos sexos; podían cursarse los estudios musicales en calidad de pensionistas o contribuyentes y, por último, les era permitido concurrir a las aulas del Conservatorio a todos aquéllos que lo solicitasen, en calidad de externos. Se otorgaban unos títulos de "Profesor-Discípulo" que representaban algo así como una ejecutoria artística, como una garantía para el ejercicio de la profesión. Asimismo, y previa la Real aprobación, el primitivo Conservatorio adjudicaba el diploma de "Adicto de honor" a aquellas personas de cierta jerarquía, que por su ilustración artística, se hacían acreedoras a tal distinción; y, por último, y también con la previa venia del Rey, se hacía merced del nombramiento de "Adicto facultativo", el cual tenía derecho a tomar parte en las solemnidades que en el Centro se organizasen, con cualquier motivo. Los maestros honorarios eran figuras tan destacadas en aquella época como Rossini, Cherubini, director del Conservatorio de París, Mercadante, que lo fué del de Nápoles, Doyagüe, D. Angel Incenga y otros varios. Si hemos de dar crédito a lo que las crónicas nos cuentan, la inauguración del Real Conservatorio de Música y Declamación de doña María Cristina,

revistió la mayor solemnidad, con las características de gran acontecimiento. Se hallaba enclavado en lo que, hasta hace muy poco, tiempo fué Plaza de los Mostenses, reuniendo el edificio las mejores condiciones para el objeto, puesto que era amplio, suntuoso, cómodo. Rossini, después de haberlo visitado muy detenidamente, declaró que "El Real Conservatorio de María Cristina era superior a los de París, Nápoles y Milán." Por razones de economía el Conservatorio fué trasladado al palacio que el Conde de Castejón poseía en la calle de Alcalá, ocupando, además, lo que fué "Iglesia de las Vallecas" y después Salón-Teatro de la Sociedad "Museo Matritense". Más tarde, y al dar fin a las obras del Teatro de la Opera, se habitó el segundo piso del edificio para implantar las clases del Conservatorio, donde ha funcionado durante más de sesenta años!!!, al cabo de los cuales, y por hallarse el inmueble en estado ruinoso, fuimos desahuciados en 14 de noviembre de 1925, para no volver, según parece.

Al cesar en el 1838, el director Piermarini, la dirección quedó suprimida creándose el cargo honorario de Vice-Profesor, Presidente de la Junta auxiliar facultativa, formada por los profesores de las enseñanzas de Composición, Violín, Piano, Canto y Declamación. Ocupó este cargo el Conde de Vigo, Senador, gran aficionado a la música, violinista muy distinguido, cuya gestión duró apenas cuatro años. Le sustituye D. José de Aranaide, ministro de Hacienda y amante del arte y de los artistas; también su paso por el Conservatorio no llegó a cuatro años. Sucedió a éste, D. Juan Felipe Martínez Almagro, Consejero Real de SS. MM. y diputado a Cortes. El marqués de Tabuérniga remplace al anterior y toma posesión de su cargo en marzo del 1855, cesando en noviembre del mismo año en que le sustituye D. Joaquín María de Ferrer, que tampoco deja huellas de su gestión, al igual de los que le precedieron. Todos ellos han regido los destinos del Conservatorio ajustándose a las normas establecidas en el Reglamento del año 1831, redactado por D. Francisco Piermarini: Reglamento que como es natural resultaba muy deficiente. Ocupó después el cargo de Vice-Protector D. Ventura de la Vega y Cárdenas, siendo nombrado director un año después o sea en 1857. Sometió a la aprobación del ministro de la Gobernación, departamento ministerial del que dependía nuestro Instituto artístico un nuevo Reglamento que parecía ajustarse mejor a las necesidades de la enseñanza y de la época, subsanando al propio tiempo muchos de los defectos del anterior. En este Reglamento se crean varias cátedras que no figuraban antes y se concede aun mayor importancia a la educación cultural del alumno. Al siguiente año entra en vigencia otro Reglamento orgánico provisional, cuya reforma más importante es la de dividir los estudios en superiores y de aplicación.

Ocupó la dirección del Conservatorio D. Abelardo López de Ayala, pero su paso por nuestro primer centro de cultura musical fué fugaz, apenas ocho meses. Le sustituye D. Julián Romea, también

Director y Comisario Regio. Es entonces, después de haber sentido las vicisitudes de los tiempos en alternativas de prosperidad y decadencia, cuando el Conservatorio recibe un golpe que pone en peligro su vida. En un Decreto se dice que sobran asignaturas y profesorado, se encarga a un solo catedrático de la enseñanza de varios instrumentos de índole diferente, se disminuyen los sueldos de todo el personal docente y administrativo y se cambia el nombre de Conservatorio por el de Escuela Especial de Música y Declamación. Todas estas reformas no tienen otra razón que la convicción del legislador de que la música debe aprenderse particularmente.

En este año de 1868 es elevado a la Dirección de la Escuela el maestro D. Emilio Arrieta y como quiera que su mandato se prolongó hasta 1894, pudo realizar, en un Reglamento promulgado en 1871, una serie de reformas importantes que respondían a las exigencias de la época, reformas que han ido rectificándose sucesivamente por virtud de los Reglamentos del 1901, 1914 y 1917 que es el que en la actualidad nos rige hasta tanto no se declare vigente el que se halla a estudio muy detenido, por cierto, del Claustro de profesores. A la muerte de Arrieta ocupó la Dirección mi inolvidable maestro, el admirable violinista, D. Jesús de Monasterio y Agüeros y después y sucesivamente, D. Ildefonso Gimeno de Lerma, D. Tomás Bretón, D. Cecilio de Roda López, nuevamente D. Tomás Bretón y por último, el que tiene el honor de dirigirse a vosotros.

Tal es, trazada a grandes rasgos la historia que podemos llamar administrativa del Conservatorio, el cual estos días se adorna con sus mejores galas para conmemorar el Centenario de su inauguración.

Los Sres. Del Campo, Villar, de la Parra, Sánchez Puerta, Chicote y la Srta. Durán, nuestros queridísimos e ilustres compañeros, hablarán en días sucesivos, con su habitual elocuencia y autoridad, de la inmensa labor educadora y cultural llevada a cabo por nuestro Centro, de la decisiva influencia que ha ejercido en el Arte de la Música y la Declamación, de la eficacia de sus enseñanzas artísticas, en una palabra, de la gran obra realizada por sus profesorado que a través de los tiempos han logrado resultados definitivos para el engrandecimiento del arte español.

Los festivales artísticos que figuran en los diferentes programas, han sido organizados a base de elementos muy principales del Conservatorio.

Directores, solistas, profesores de las orquestas, conferenciantes, ejemplos musicales, etc., etc., todo, en fin, es producto de este Centro docente, ya que en él han recibido los actuantes su educación musical, en él se han hecho artistas, honrando, muchos de ellos, con su nombre ilustre el cuadro del profesorado de este Instituto artístico.

Es para mí, motivo de honda satisfacción, de verdadera complacencia, enviar a todos, desde aquí, infinitas gracias con la expresión de mi reconocimiento más sincero y profundo y la gratitud eterna

del Conservatorio, por el entusiasmo y desinterés que los actuantes han puesto al servicio de estas fiestas, rivalizando unos y otros en la enojosa tarea de aportar elementos para facilitar en cuanto fuese posible las dificultades que hayan podido presentarse, ofreciendo cada uno lo mejor de su arte y demostrando, de manera bien elocuente el cariño, mejor aún, el amor que todos sentimos por esta Casa que a todos acoge con los brazos abiertos, sobre todo, en día tan señalado como el de hoy.

No quiero cansar por más tiempo vuestra atención porque presumo que os hallaréis impacientes por escuchar el programa que en este día habrá de ejecutarse, así pues, termino con parecidas palabras a las que fueron pronunciadas por mi al comenzar estas cuartillas. Siempre es piadoso y saludable honrar la memoria de los predecesores insignes. Un recuerdo hacia el pasado es por lo general beneficioso, por que hace vibrar las fibras más dulces, las mejores del sentimiento humano. Pero estos días particularmente, y con ocasión de esta solemnidad histórica por esencia la evocación de aquellos recuerdos gloriosos unida a la de hombres ilustres, es deber de justicia, se impone. Pues bien; este recuerdo piadoso, cordial, de cariño, me cabe la honra de ser yo el que lo dedique, en nombre del Claustro de Srs. Profesores, a todos aquellos compañeros fallecidos que tanto han laborado en pró de la cultura patria. El pasado no podemos olvidarlo, ha sido glorioso para nuestra Casa de donde han salido muchos y muy eminentes artistas que dieron brillo a nuestra querida España. Nosotros debemos imitarlos para hacernos dignos de ellos. Animados por su noble ejemplo habremos de luchar sin descanso (que en toda empresa noble y levantada hay lucha) para que el Conservatorio continúe su brillante tradición. No podemos concretarnos a ejercer una profesión, tenemos que cumplir una alta misión educadora de difusión artística, misión de apóstol, uniendo el pasado y el presente con el porvenir, que yo deseo, haciendo para ello los votos más fervientes, sea tan fecunda como lo ha sido en tiempos pretéritos y en la actualidad.

«Anécdotas del Conservatorio»

Charla "leída" por el Profesor
D. José María Guervós y Mira

Señoras, señores y queridos compañeros:

Tengo prisa por declarar que no voy a leer una *conferencia*. Voy a cumplir un mandato de mi Jefe inmediato superior, consistente en narrar ante ustedes anécdotas ocurridas en este centro de enseñanza. El *tono* y el *modo*, bondadosos, con que se hizo el mandato, me desarmó, anulando los intentos de rebeldía que debieran haber brotado en mi interior ante una misión erizada de dificultades casi insuperables para mí, y, ¿por qué no decirlo? para una cualquiera de las restantes notas musicales. Como hay que tratar de anécdotas que merezcan contarse y el encarguito es de que sean de carácter cómico, he aquí mi compromiso.

Para contar algo gracioso hay que empezar por serlo, y yo, en mal hora lo digo, no lo soy. Únicamente me acompaña la alegría, lo que tengo a honor y suerte. Pero tal cualidad no basta para arros-trar el peligro de actuar en este centenario con modalidad distinta a la de los artísticos y trascendentales actos encomendados a mis ilustres compañeros.

Aceptado el compromiso, me di a razonar, buscando justificantes a mi actuación, y por aquello de "pobre porfiado", tropecé con algunos, y los voy a exponer. ...

Lo primordial, para mí, es explicar la paradoja de anunciar una Charla "leída" y no charlada.

Yo no se hablar en público mas que en la cátedra, porque en ese momento soy dueño y señor del auditorio, por lo menos exteriormente. Fuera de ella me pasa lo contrario: el público me es dueño

y señor, apoderándose de mí el suficiente pánico para cortarme el discurso y ahuyentar de mi memoria las palabras adecuadas al discurso. ¡Quién fuera para este caso mío, hermano, siquiera menor, de Federico el grande!... Me refiero a García Sanchiz. Pero hay que contentarse con lo que se es, principio muy necesario para no ser del todo desgraciado, y desde el primer momento, me dije: *Manos, a la obra*, en lugar de decirme: *boca, a la obra*, que es la misión del charlador. Resultado: Que sin auditorio delante ni detrás, mi cerebro empezó a funcionar a su modo, y mis manos teclearon al suyo en la máquina de escribir, y de esta doble actividad ha surgido mi paradójica charla por medio de la escritura.

Quiero explicar la causa fundamentalísima de mi empeño en no suprimir el nombre de Charla. Como lo que es de un modo, no hay medio de hacer que sea de otro, este trabajo mío (que bien me ha costado porque tampoco soy pariente de Fernández Flórez), ha salido Charla de pies a cabeza. Por su *tonalidad* y *modalidad*, por pasar de lo serio a lo informal sin tón ni són, porque en ella se pretende decir algo y no se dice nada, porque surge la nota sentimental al lado del chiste malo, porque aparece el razonamiento al lado de la incoherencia, porque el *principio* no parece la "cabeza" del *final* ni el *final* parece el "pie" del *principio*, lo que le hace parecer un ciempiés o *sin pies ni cabeza*, y, además, por otras muchas cosas que en ella deben existir, y que yo no veo por ser el padre de la criatura. Por este cúmulo de razones y sinrazones—este escrito necesita y lleva infinidad de incisos, subrayados, paréntesis, admiraciones, interrogaciones, interjecciones (escritas las agradables y mentales las otras), comas y puntos (aislados y en combinación) y, por último, en los reposos aparecen cadencias de todas clases, siendo numerosas las imperfectas, notas desvenecijadas y muchas *plagiales*. La única Perfecta es la que sirve para terminar, no sólo por ser precepto en el género diatónico, sino por ser la que me tapa la boca.

Por lo demás, mi premiosidad al hablar en público corre pareja con la que me acompaña al escribir. Lo que me salva en la escritura es que la hago solito en mi despacho y sin decir a nadie lo que tardó en llenar una cuartilla. Si tuviese que escribir en público (no creo que llegue ese caso), me sobrevendría el fracaso más rotundo.

Yo debí tener un grave defecto auditivo. Mis dos oídos, apesar de estar colocados uno al lado izquierdo y otro al derecho, me hacen no oír palabras a *derechas*, y a esto no hay *derecho*. Mucho me temo que este defecto consista en que el sonido me entra sólo por el oído izquierdo; es decir, a que aunque parece que poseo el *derecho*, no tengo *derecho* a tener el *derecho*. Lo que me ha ocurrido ahora con la palabra *derecho*, convertida por mí en balón de fútbol, usándola por arriba, por abajo, por los lados, izquierdo y derecho, al revés, al derecho, etc., etc., se complica también con otro grave defecto. Yo confundo a cada momento, unas palabras con otras a causa de su parecido aúfónico. Si oigo o quiero escribir, por ejemplo, *Hogaño*,

pronuncio o escribo maqunalmente. el apellido *Otaño*. En cambio, el apellido Saldaña me recuerda una *castaña*.

En una ocasión, un sabio naturalista, hombre serio, si los hay, (¡sí los hay!), describía ante mí no sé qué región del globo terráqueo, y al pronunciar las conocidas palabras, que casi siempre aparecen juntas; *la flora y la fauna*, yo, sin poderme contener y sin tener en cuenta la seriedad de la persona ni que para mí era casi desconocida, le repliqué, interrumpiéndole: *¿La alfombra y la flauta?*

He hecho presentes estos mis defectos para que se tengan en cuenta y evitar que se dé el caso de que, por algún dislocamiento de estos, se me arroje cualquier objeto que se tenga a mano. Esta hora matinal no es propicia para aguantar bromas. Todo ser que necesita alimentarse para vivir, pierde notablemente sus bellas cualidades de bondad y buen humor, que són las que yo necesito para que se me perdone y soporte, y no las recupera hasta que el alimento le entra por sus fauces. ¡Ah!, ¡si yo leyera estas cuartillas en la sobremesa de opípara comida!, escucharía ovaciones ensordecedoras y me sacarían en hombros por la puerta grande, después de darme varias vueltas en los pasillos para que me marease y acabar conmigo y con el poco sentido de mi actuación. Pero, en mal hora para mí, se celebra este acto por la mañana. *Otro no*, también para mí, es la carencia de posibilidad de arrancar carcajadas a las personas llamadas o que se llaman así mismas, intelectuales. Para ellas, la risa es algo que denigra, porque como están en el secreto de la vida, niegan la existencia de motivos para reír, y cuando delante de ellos se cuenta algo gracioso o que pueda serlo a lo más que llegan es a dibujar una débil pincelada de sonrisa benévola. Otro sector que también me será hostil, aunque inconscientemente, es el de las personas serias de carácter y que no le hacen gracia los chistes. Este sector, que no hay que confundirlo con el intelectual, obra de buena fe y cuenta con mi respeto aunque yo no cuente con su adhesión. Les águo la fiesta y no es posible esperar la menor ayuda para mi éxito. Es indudable que actúo en condiciones desfavorables.

La última de todas las razones para justificar el estilo de Charla dado a las presentes cuartillas, es que, con motivo de estos actos que verificamos, no solamente soy alegre como he dicho antes, *es que estoy alegre* porque el Conservatorio está festejando su *cumpleaño*, y como soy un apasionado suyo y el estado de pasión hace penetrar a los seres racionales e irracionales en las regiones de la idiotez, tienen ustedes que perdonarme todas las tonterías vertidas por mí en sus oídos.

Tomadas mis precauciones con estos razonamientos, *por si las moscas*, prosigo mi Charla, que pretende apartarse de todo academismo, como ya habrán notado, para establecer contraste con la natural seriedad de que están impregnadas las demás actuaciones.

La ley del contraste debe respetarse en toda manifestación vital, pues sin ella no viviría, y por lo tanto, no se desarrollaría cuanto

nace. Es ritmo de la vida el movimiento alternado en sus momentos, *debil* y *fuerte*, y como las actuaciones del centenario aparecen, naturalmente, en series y en serio, he aquí que la mía pertenece al momento *debilísimo* y las demás al *fuerte*.

.....

Tarea difícil es hacer reír sin manchar lo exquisito de nuestra espiritualidad: que es tendencia humana reírse, y no precisamente del contento del prójimo. Yo sería hoy feliz, si consiguiese promover la risa sin rozar la menor susceptibilidad, pues se necesitaría para ello, poseer un cerebro en el que los pensamientos nacieran limpios de la parte material que contiene la humanidad y saturados de la espiritual que nos concede nuestra semejanza con lo divino. Esta visión mía de, como debemos conducirnos, no de como parece que nos conducimos, me lleva a estimar, que en Arte, es dificultad mayor hacer reír que hacer llorar, sobre todo, si se tiene en cuenta la finalidad de producir belleza. La risa ayuda a vivir, y el llanto, si no mata, por lo menos, ayuda a vivir, muriendo. Debería ser precepto fundamental del Arte, que sus creaciones expresasen siempre las alegrías del vivir, del cariño, del amor, del auxilio, de todo cuanto supone atracción hacia lo divino y humano, y de lo que supone admiración por las bellezas de la Naturaleza y conquistas de la inteligencia para nuestro recreo espiritual y nuestra comodidad material. Hay que ir hacia la proclamación del optimismo como enseña de la vida y poner veto al pesimismo para prohibir, en absoluto, el embellecimiento de las deformaciones morales de los seres, que no otra cosa es el drama y la tragedia en el Arte. Estas concepciones artísticas deben desaparecer con el fin de que las Artes siempre sean Bellas interna, externa y eternamente. La juventud presente tiene razón en dar por pasada la época del romanticismo triste. Entramos en el romanticismo alegre, que si se considera lo que es la vida, resulta mas romántico, de mayor fantasía que el triste. Quédesé para las ciencias médicas, filosóficas y teológicas, el intento de corregir nuestras monstruosidades; límpiése el Arte de todo detritus (lo digo en latin para embellecer algo esta palabra), y lanzemos, los amantes de lo bello, el grito de: ¡Viva la sana alegría!. No hay que olvidar que hoy la vida es mucho más amable que antes, aun para las clases más humildes. Y es más amable porque las conquistas de la inteligencia humana la han hecho mas cómoda y no se siente con tanta intensidad como antes la ausencia de bienes terrenales. Si para los que piensan demasiado en el *mas allá* no deben importarles y por eso hacen como que no les importa, para los que no tienen esa exagera preocupación, es un bien innegable que les atempera sus ansias y anhelos y cultivan su vida en terrenos de optimismo y transigencia en las penalidades. A mi entender esa es la causa de que las Bellas Artes, retrato fiel del estado de espíritu de los pueblos, tienda a des-humanizarse, a huir de lo trágico y de asuntos complejos de difícil

solución, y procuran fantasear por medio de la caricatura (deformando la forma), de la ironía (ocultando la acritud), de lo picaresco (disimulando lo pornográfico), de lo cómico (atenuando lo ridículo), y de lo imitativo (embelleciendo lo material). En suma; si alguna vez roza lo dramático, es dando soluciones optimistas con objeto de hacer más llevadera la continuidad de nuestra existencia.

Hoy está de moda, sobre todo en la Música, hacer arte decorativo y por eso se han vuelto los ojos hacia el *clavecinismo* arte aristocrático, lo menos humano posible; que se exterioriza como si estuviese en visita, rodeado de disimulo, henchido de corrección, con la menor cantidad posible de verdad. Pero el arte decorativo que hoy se hace es la caricatura de ese *clavecinismo*. Sus movimientos son en forma de mueca, habla retorcíendose y sus frecuentes disonancias más bien parece insistente burla hacia la constante consonancia dieciochesca. Es decir, que se le imita para burlarse de él. Si nunca las imitaciones fueron buenas, en este caso son peores, porque el espíritu de la juventud presente, por su desenfado en la manera de exteriorizarse es en absoluto antagonico al del siglo XVIII. Y he aquí el anverso y reverso de esta medalla. Si por sus tendencias de arte alegre estoy completamente de acuerdo con el modernismo musical, en cambio, en su manera de exteriorizarse encuentro la *clave* de un *cinismo* innegable que repugnará siempre a todo espíritu exquisito de cultivada sensibilidad. ¿La juventud presente imitando a Searlatti? ¡Ahora me explico por qué la escarlatina es *enfermedad* de la juventud!

Pero, ¿a dónde me lleva mi palabrería? Perdón por estas digresiones y volvamos al Conservatorio.

* * *

¡El Conservatorio!

Al pronunciar este nombre todas las facultades sensibles de mi espíritu funcionan con su máxima intensidad, impulsadas por el limpio y profundo cariño que ha ido brotando dentro de todo mi ser hacia cuanto con él se relaciona. Cuarenta y cinco años de actuación diaria, primero como alumno, y luego, sin interrupción, como profesor, son más que suficientes para la elaboración de este cariño que, poco a poco, se ha depurado a fuerza de grandes alegrías y grandes amarguras, nacidas, vividas y muertas en su seno. Esta irresistible atracción atará mi lengua para que no pronuncie palabra que, ni remotamente, manche la brillantísima historia de esta casa, bastante envidiada y, a causa de esta envidia, bastante calumniada por quienes, siendo ajenos a ella, la desconocen.

Y ya cumplidas todas las finalidades de este largo exordio, pido perdón nuevamente por sus dimensiones, y prometo, lo más seriamente posible, no volverlo a hacer ni volverlo a leer en el próximo centenario el año 2031.

Y voy a narrar la primera ANECDOTA, que puede tomar el nombre de

RESPUESTA A UNA DISPOSICION MINISTERIAL

Mal año fué para España, aquél en que aconteció lo que voy a narrar. Guerras, sublevaciones, trascendentales cambios políticos y, por consecuencia, situación económica desesperada. La amortización se imponía en todos los departamentos del Estado y aquéllo no parecía amortización, sino *asesinación, amortajación y enterración* de la bolsa del empleado español. Pero ¿qué iba a hacer el Gobierno, si el dinero se escapaba por la agujereada túnica de la matrona España? Cortar, tajar, rajar, hendir, hundir, decapitar; restar y *dividir al pobre presupuestívoro*.

La Música no podía sustraerse de caer en cualquiera de los verbos mencionados y le llegó su hora en el Conservatorio, único centro musical que costaba el Estado. El ministro del ramo (en este caso, de *ortiga* en lugar de *oliva*) sorprendió al profesorado musical con la publicación, en la Gaceta, de un Decreto-bomba, que sólo tenía de Real, su triste realidad. En la parte expositiva decía, poco más o menos, lo siguiente: "Vista la necesidad de *reducir en su grado máximo*, la plantilla del profesorado del Conservatorio de Música y Declamación, y deseando, por otra parte y para bien de la enseñanza, *no suprimir ninguna* de las que se cursan en la actualidad, vengo en disponer lo siguiente. Y decretaba que las enseñanzas se organizaran formando grupos. En el primero entraría todo lo que se relacionara con la teoría musical; en el segundo, la enseñanza de los instrumentos de teclado; en tercero, los de arco; en el cuarto, los de viento-madera; en el quinto, los de viento-metal; en el sexto, el Canto y en el séptimo, toda la sección de Declamación. Cada profesor se encargaría de un grupo.

Ya pueden ustedes figurarse la situación de los desgraciados que quedaban fuera con motivo del Decreto-bomba. No podían ser muchos sus comentarios porque se trataba de *no comer*.

Los agraciados (y no de rostro) no hicieron comentarios sino lehentarios, porque razonaron que le día que beberse hasta los viejos para cumplir el encarguito. El de teoría, al saber que le encomendaban, desde el Solfeo a la Composición, se descompuso; helado quedó el de teclado, el de cuerda y arco, bailaba en la floja haciendo arcadas y asegurando que el Contrabajo lo enseñaría con trabajo; el de la voz, se desgañitaba gritando que no tenía suficiente voz para tantas voces y que, tal vez, no podría llegar más que al Canto Llano, por parecerle que una cosa llana sería fácil de enseñar; el de Viento-madera, soplabá dulcemente, porque era de buena madera; en cambio, el de Viento-metal, resoplaba, porque para esos

instrumentos hace falta reforzar el viento y, porque, para tanto metal, percibía poco metálico. Además, añadía muy alarmado, que esos aparatos nuevos de pistón, como todo lo pistonudo, tenían que ser muy caros. Por último, el de Declamación clamaba, exclamaba, declamaba y reclamaba, tomando actitudes trágicas, dramáticas, sainetescas, poéticas, prosáicas, históricas y teatrales, pues tenía que enseñar estos múltiples aspectos.

Y llego al final de esta anécdota. El profesor Viento-madera, que soplabá dulcemente por ser de buena madera, al leer el famoso Decreto y ver el nombre del Contrafagote mencionado en el último lugar de la lista, añadió un ¡recontra! más grande que un rascacielo, y, rascándose el cielo de su calva, hizo que llevaran a su aula un ejemplar de cada uno de los instrumentos que tenía que enseñar y ordenó que los colocaran en una vitrina. El ¡recontra! como instrumento verbal que era, no figuraba en ella, porque lo llevaba dentro de sí.

Cuando tuvo reunidos a todos sus alumnos les habló de esta manera:

Queridos alumnos: Me encarga la Superioridad de enseñaros los instrumentos que veis en esa vitrina, y como mi deber es cumplir *ciegamente* las órdenes que se me imponen, las cumplo gustoso, rogando que os fijéis bien en cada uno y, sobre todo, en aquél que os corresponda.

Después, señalando con un puntero (que ya no se usa) hacia la vitrina, continuó: Aquí teneis al flautín, chiquito y delgadín; luego la Flauta, *su madre*; después, el Clarinete, de color más claro y por eso se llama Clarinefe; ¡claro! Este otro se llama Oboe, lo que no me explico satisfactoriamente, porque la preponderancia de la O, que se advierte en su nombre, le daba derecho a ser más *obeso*. Este es el Corno inglés, que no se parece nada a un cuerno y que nos ha sido impuesto por Inglaterra, abusando de su poderío. Este otro se llama Saxhofón, lo que india que lo mismo se puede nombrar por Sax que por Fón. Ahora no se usa apenas, pero dentro de muchos años será el instrumento favorito de las damas y lanzará el último berrido de la moda. En realidad, el Sax o el Fón, no corresponde a este grupo porque no es de madera; pero sus congéneres de Viento-metal, le han negado la hermandad, diciendo que su constante y sospechosa afonía, le inutiliza para figurar como individuo de la misma familia, cuya característica principal, es hablar claro. Por esto tienen sus dudas de que el padre de ellos sea el mismo que el de él, lo creen bastardo y atchínado, y no lo aceptan. Yo, por ser más dulce, igual que el Saxhofón, he accedido a que se incluya en el grupo nuestro ya que su *boquita* es parecida a la del Clarinete. Este otro tiene por nombre Fagot, que parece palabra incompleta en su terminación y propensa a producir hipo. Es pobre de sonido y rico en largueza. Suena a viejo y también se llama Bajón; pero ni como nombre ni como alias, deseo llamarlo así, pues el término me parece denigrante.

El vulgo le suele llamar, piporro o pimporro, pero a nadie se le ha ocurrido llamarle Pimpollo porque, como he dicho antes, suena a viejo. Este otro se llama Contrafagot y no se lleva bien con el Fagot, como indica su nombre, ni con ningún otro instrumento. Siempre que suena lanza un gruñido.

Conforme iba avanzando la explicación del profesor, el alumnado, que empezó guardando respetuoso silencio, fué perdiendo el respeto y el silencio, sustituyéndolos, unas veces, por risas y otras, por contenidos abucheos, según le hacía o no le hacía gracia, lo que escuchaba.

Pero el profesor no se dió por enterado de estas manifestaciones regocijantes y terminó diciendo:

Yo espero de vuestra veracidad, que dareis fé, ante quienes os pregunten, que en esta clase se *enseñan*, todos los días, todos los instrumentos en que estais matriculados.

La respuesta del alumnado fué, un aplauso cerrado, acompañado, de cordial, alegre y unánime carcajada, traductora de haber entendido la intención que envolvía el tono de la explicación del profesor, del cual se hacía cómplice, como *respuesta a la disposición ministerial*.

M O R A L E J A

No basta poner buena intención en las acciones. Estas son realizables si las acompaña el conocimiento. El ministro de esta anécdota tuvo sobra de aquéllas y falta de éste. Claro que si *el que peca por ignorancia, no peca*, absuelto queda y bastó la lección que le dió el profesor, como pequeño castigo a su equivocación, para que rectificara el decreto-bomba, pues, hombre de entendimiento no se mostró ofendido con el autor de la broma. Quien pagó el paño, fué la enseñanza porque quedaron suprimidas numerosas asignaturas.

Segunda anécdota:

UN TRUENO A TIEMPO

El protagonista de esta anécdota es íntimo amigo mio, el cual no ha puesto mas condición a mi modo de contarla que la de guardar, en absoluto, el incógnito de su persona y de cuantas intervinieron en el suceso.

Durante una tarde de junio de 1880 y tantos, se verificaron en este Conservatorio (¡ay de mi, que añoro nuestra casa solariega), los concursos a Premio en la enseñanza de Piano. La obra obligada era la *nada baladí Balada* de Chopin.

Por aquel entonces, se sentaba al lado del piano el profesor del actuante, consiguiendo con ello azorarlo, en lugar de animarlo; pues el nerviosismo de ambos daba por resultado la realización de la frase vulgar: *Tu que no puedes llévame a cuestras*.

En la tarde que nos ocupa, contribuía a aumentar la intensidad nerviosa de, profesor, concursante y concurrencia, la tormenta que se desarrollaba. Las nubes se declararon abiertamente mas filarmónicas que el Conservatorio y celebraban a la par que nuestro concurso de piano, un concurso a grande orquesta, utilizando la *caja de los truenos*.

Cuando le tocó en turno actuar al protagonista de esta anécdota, la tormenta se encontraba en su mas espléndido apogeo. Relámpagos y truenos se alcanzaban con creciente intensidad.

Nuestro héroe era un andaluz *alegre, y confiado* en que se le tenía en aquel curso por el gallito que su profesor echaba a reñir en la *pista* pianística, se daba exagerado *pisto*. Durante aquél, su último año de carrera, se ganó la categoría de gallo, apesar de ser pollo tomatero, porque había sido designado varias veces para tomar parte en los ejercicios escolares de la casa y aun en los de otros centros docentes, cosechando sendas ovaciones. Pero en el día de esta anécdota, la inopinada tormenta le tenía descentrado, acobardado y embarazadillo, empezando a actuar, más bien como *cordero balador* que como *león rugidor*, condición, esta última, muy necesaria para interpretar con dominio la Balada en Sol menor de Chopín, por su rugiente Coda.

El concursante empezó completamente falto de serenidad, comunicando tal temblor a sus dedos, que daba por resultado un mecanismo azás sucio, *tal vez, quizá, también*, efecto del barrizal acumulado por la lluvia.

El profesor rompía su mutismo de vez en cuando, con exclamaciones parecidas a éstas:) No tengas miedo... pero ten cuidado... No te preocupes... ojo con lo que viene ahora... No está mal... ¡pero hombre! ¿en qué estás pensando?... ¡Bravo!... ¡¡uf!... ¡ay, ay, ay!...

Total; que el actuante, ante estas frases, una de cal y otra de arena, e impresionado, a la vez, por el estruendo tormentoso, ejecutaba a Chopín, echando chispas, en competencia con las nubes.

De repente, relámpago y trueno, juntos mucho mayores que los anteriormente soportados, con espantosa claridad y horrisona sonoridad, sembraron el espanto entre los circunstantes. Las mujeres, que estaban en mayoría, gritaron consternadas, y los hombres, disimulando sus nervios, recomendaban tranquilidad. Gran parte del público se levantó de sus asientos, dirigiéndose a los balcones que daban vista a la plaza de Isabel II, (así se llamaba entonces) asomándose medrosamente por detrás de los cristales, para cerciorarse de si había sido pulverizada, por la acción del rayo, la ya modestísima estatua de la mencionada reina. Afortunadamente para sus deudos, resistió a los elementos quedando sana y salva, aunque por efecto del momento, en estado húmedo y, por su constitución, con su perenne color verdinegro.

Cerca del Jurado, una señora fué acometida repentinamente por

sus nervios, que le hicieron caer al suelo y dar gritos en todas las tesituras musicales y de las otras, lo que promovió el *levantamiento general* del Jurado para auxiliarla.

Y en este momento histórico, el andaluz alegre y confiado, que se encontraba completamente *triste, desconfiado* y hecho un ovillo, posición nada cómoda, sin poder deshacerse, entre el rugido en Sol menor, el profesor, el público, la lluvia, el relámpago cegador, el rayo matador y el trueno gordo, tuvo una idea luminosa, atrapada en los destellos de la luz relampagueante promovida por el rayo que encendió el cisco en la concurrencia. He aquí el uso que hizo de la idea. Primero, recitó, *in menti*, la conocida frase *a río revuelto, ganancia de pescadores*, y luego se saltó dos o tres páginas, comiéndose todo el *meollo* de la obra, viniendo a caer en el compás anterior a la famosa Coda, final que tenía muy trillado y dominado. El pensó para su *meollo*, reforzado por el que se había comido: Si no se aperece el Jurado, me salvé, y si cae en la cuenta, todo será volver a empezar a *balar y a rugir*, con lo cual es posible que ya mas tranquilo coja el tranquilo y lo haga mejor.

El profesor se llevó las manos a su reluciente cráneo depilado por el tiempo y después se mesó su puntiaguda y canosa barba sembrando *pelillos a la mar*, mejor dicho, *de la mar* de pelillos el traje.—¿Que has hecho, desgraciado? ¡Te quedaste sin premio!—dijo cogiendo con sus temblorosas manos el ejemplar de la Balada que yacía encima del piano al lado del atril, y lo colocó sobre éste, no sin derramar una lágrima y además, una hoja que se hallaba desprendida del cuaderno por su mucho uso. La sucia y carcomida hoja cayó sobre los crispadas dedos del ejecutante, el cual trasfigurado, ya no era corderillo balador; era el león rugiente, que de un zarpazo apartó el estorbo del teclado.

Menguarse la Balada y crecerse el concursante, fué todo uno, y Jurado, profesor y público, presenciaron absortos, como a pesar del incidente que pudiera llamarse, *la caída de la hoja*, aquella difícil Coda, escollo en donde habían naufragado casi todos los concursantes anteriores, fué atacada con brío inusitado y ejecutada con perfecto mecanismo, claro fraseo y velocidad escepcional.

Una ovación clamorosa estalló por todos los ámbitos de la espaciosa sala, cómo premio a la labor tan inesperada, dadas las tormentosas circunstancias de aquel día y para no faltar a la verdad histórica, debo decir a ustedes que nadie se acordó de poner reparos al salto mortal perpetrado por el concursante y que el Jurado, poniéndose a la temperatura caldeada de instante tan milagroso, concedió al andaluz, ya alegrísimo y confiadísimo, el anhelado **PRI-MER PREMIO DE PIANO ¡¡POR ACLAMACION!!**

M O R A L E J A

Disparate e injusticia se llama, el juzgar a las personas por los actos que realizan en un momento dado y no elegido por ellas. Es-

to suele pasar en estas monstruosidades llamadas Oposiciones y Concursos públicos. Lo digo, refiriéndome al caso de esta anécdota, porque, es claro, como la luz clara, que el Jurado calificador, seguramente se dió cuenta del corte dado por el concursante en la Balada; pero no pudo incluir en el fallo este tropiezo. El Tribunal se componía de profesores del Conservatorio, conocían la brillante actuación del alumno durante el curso y había sido juzgado con antelación, merecedor de la mas alta recompensa.

Además, aquí viene como anillo al dedo, el proverbio italiano que se aplica al cantante y que digo en castellano para que todos lo entendamos: Canta mal y acaba bien y te aplaudirán.

Tercera y última anécdota

EL ENTUSIASMO NOS CIEGA

También en el salón de actos de nuestra casa solar

Se verificaba el primer ensayo de las obras premiadas en la enseñanza de Composición.

La clase de conjunto instrumental, bajo la dirección de su profesor y con la asistencia del Sr. Director del Conservatorio que era, al mismo tiempo, catedrático de Composición leía las obras, con la natural premiosidad en estos casos.

Para tocar los timbales, se elegía, entre los alumnos, un buen solfista, y aquel día, le tocó en suerte, para desgracia de todos a un pobre muchacho muy nervioso y pusilánime y que nunca había visto ante sí un par de tambores tan grandes y con una superficie pellejuda tan dilatada. Sus golpes eran medrosos y a destiempo. En lenguaje vulgar diré *que no daba una*. Los nervios del catedrático de Composición se movían en todas direcciones a cada golpe inoportuno y se exteriorizaban en gritos, advertencias y alguna que otra interjección mesurada, pero que tras de ella se adivinaban otras de menos medida. El director de orquesta, hombre apacible y bueno, intentaba disculpar al alumno, haciendo ver al Sr. Director que era la primera vez que se colocaba ante el instrumento; pero éste, por su carácter vehemente, y el cariño lógico, puesto en las obras de sus alumnos, anhelaba una ejecución perfecta desde la primera vez y no se daba a partido, diciendo: Es inútil, no sirve no sirve.—¿No hay otra persona que se encargue de los timbales?—No, Sr. Director le replicó el hombre apacible y bueno.

Entonces, el hombre vehemente se acercó al alumno nervioso y pusilánime para guirle cariñosamente y continuó el ensayo. A los pocos compases, apesar del auxilio, volvieron a aparecer los golpes a destiempo y se oyó la voz del Sr. Director, diciendo, en el paroxismo de la nerviosidad: Es inútil, es un idiota.

Este abjetivo despertó el sistema nervioso del hombre apacible y bueno y empezó a dar batustasos en el átril y a tartamudear, a lo

cual era muy propenso. Y, como el tartamudeo tiene la gracia de poner nervioso al propio tartamudo, salieron de sus labios palabras a borbotones, en forma de filípica contra el desgraciado timbalero. Por cierto que nadie entendió estas palabras, a causa de la enorme cantidad de sílabas repetidas. Reanudado por centésima vez el ensayo y a los pocos momentos, sin que se apercibiera el director de la orquesta se vió al director del Conservatorio, empujar nerviosamente al timbarilero de su asiento y ocuparlo él, que, cogiendo las dos banquetas, se aprestaba a sustituirle, para darle una lección.

No habían pasados dos minutos, cuando sonaron unos timbalazos descompasados (o sea, fuera de compás); y entonces, el hombre apacible y bueno que hacía rato había dejado de serlo, adjetivó igual que el Sr. Director: A ver, ese idiota.

La respuesta fué, ergirse la figura del Sr. Director del Conservatorio y caedrático de Composición; que contaminado de su compañero, exclamó, sonriente y sumiso: El ididiidiotata, soy yo. TABLEAU.

M O R A L E J A

En esta regocijada anécdota se pone de manifiesto el noble entusiasmo por su Arte y su Cátedra, la siempre simpática modestia, el cariño al alumnado, la franqueza en el carácter y el exacto cumplimiento del deber de todo un Director del Conservatorio, que, acuciado por sus nervios, desciende al puesto de alumno, exponiéndose peligrosamente a realizar, ante otras personas, un acto cualquiera, por primera vez y sin previo estudio.

Casos parecidos a éste se repiten en el Conservatorio, porque existe, más que en ningún otro centro de enseñanza, intensa corriente de simpatía y amistad entre el alumnado y profesorado, a causa de la forma individual de dar y recibir las lecciones. Como consecuencia de este afecto espiritual, la vida docente se desliza, apartada de luchas políticas y sociales. Demostración de este apartamiento es la inhibición sistemática de nuestra masa escolar en las huelgas y desmanes que se observan en otros centros, que por dar y recibir la lección colectiva, no crean, entre alumno y profesor, los lazos paternales y filiales que la noble enseñanza de la Música nos concede, para consuelo y acicate en el cumplimiento de nuestros altos deberes pedagógicos.

«Falla y su Concierto de Cámara»

Disertación del Profesor
Don Rogelio del Villar

Señoras, señores:

Dedicar unas palabras enchidas de cordial admiración a un valor musical auténtico, a Manuel de Falla y a su obra maestra el "Concierto de clavicembalo" (o piano forte) flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello, dedicado a la genial Wanda Landowka—y evoco aquí esta personalísima artista por la relación que tiene el carácter de la última obra conocida de Falla con el supremo arte, de la clavecinista polaca tan admirada en nuestro mundo filarmónico—dedicar unas palabras preliminares, repito, lo estimo de absoluta necesidad, no sólo para que el auditorio se sitúe en el ambiente y significación expresiva de la obra de Falla—que vamos a oír interpretada por excelentes artistas—sino porque esta obra de Cámara, requiere un comentario previo, por si alguien pudiera clasificarla en un género predominante hoy, que unos califican de atrevido y otros llaman avanzado, calificativos ambos que aplicados a ciertos autores y a determinadas obras, no son en realidad otra cosa que intentos sonoros de escaso valor, tanto por la pobreza de su vocabulario áspero e incisivo—por lo general de una puerilidad infantil—como por la vaciedad de su ideología.

Pero antes de continuar, voy a hacer una breve digresión, pues la clasificación de una obra de la orientación y tendencia del Concierto de Falla, representativa de cauces nuevos,—y que será muy discutida—así lo exige.

Existen dos épocas en la historia del arte perfectamente definidas; épocas de coordinación y épocas de creación; son las unas len-

tas y pacíficas, en ellas se elaboran, se construyen los sistemas, ordenando lo que engendra el éxtasis de la creación; épocas evolutivas. Las épocas de creación—desordenadas y violentas, como las revoluciones políticas—surgen de una intensa y súbita expansión de la vida interior, de una explosión física, de estas tragedias espirituales en las que el antiguo equilibrio del alma se rompe, y forma con elementos nuevos el equilibrio futuro. A las épocas de intensa creación, suceden los períodos de calma en los que se coordinan y se preparan nuevos alambramientos contenidos por la inercia de la tradición que refrena los esfuerzos del creador. ¿Vivimos actualmente una época de coordinación o de creación?, se ocurre preguntar en vista de la transformación que está operándose en el Arte en general y particularmente en el arte de los sonidos? La historia será la encargada de contestar a la precedente interrogación.

* * *

Falla—he dicho en otra ocasión—está considerado actualmente, con Ravel y Strawinsky, como una de las figuras más interesantes de la música contemporánea. ¿Cuál es, aparte de su temperamento esencialmente musical, su sentido melódico moderno y su gran talento, lo más característico de su producción hasta el momento presente que culmina en el “Concierto para clavicembalo, flauta, oboe, clarinete, violín o violoncello?”

La condensación de materiales elegidos entre los más puros; una superación de los medios técnicos expresivos; su quinta esencia; cierto perfume singular específicamente español—*el estilizador del elemento popular* se le llama—son las cualidades técnicas y estéticas que sobresalen en sus obras. Obras de selección, trabajadas con manos de orfebre, con afinidades, en muchos aspectos, de Albeniz, Debussy, Ravel, Stranwinky y Moussorgky, realizadas con absoluto sentido de la proporción, cualidad que en Falla constituye uno de sus más afortunados aciertos; la ausencia absoluta de cosas inútiles, que tanto afean el trabajo temático y episódico de la obra de arte—sus obras carecen de rellenos—; el modo de concebir la orquesta, una pequeña orquesta casi clásica, por la acertada elección de los timbres, que le da un color característicamente moderno, cuya sonoridad, rica, variada, nueva, produce indefinible encanto y en la que cada instrumento representa un valor expresivamente individual; el modo de utilizar el tema popular, no en su forma natural o literal, sino en lo que constituye su esencia, su perfume, que Falla plasma en formas originales.

Podríamos resumir en tres rasgos característicos, de acuerdo con los críticos que han estudiado la personalidad de Falla, la formación y evolución de su personalidad: asimilación del elemento popular folk-lórico español, siguiendo el ejemplo de sus predecesores Pedrell, Albéniz y Granados; captación de los procedimientos técnicos, refinamiento en la armonía y en el estilo, reflejo de los impresionistas

franceses y adaptación del elemento rítmico, con tendencia al teatro mímico, según el modelo ruso. Sobre las indicadas influencias, Falla no ha cesado de superarse en cada obra que brota de su pluma; tal es el deseo vehemente de su talento y de su sensibilidad nunca satisfechos. Cada nueva obra de Falla representa—hay que repetirlo—un evidente progreso sobre las anteriores, por la perfección de los elementos sonoros que maneja con singular maestría. Su técnica moderna, impecable, su innato buen gusto que le salva, por lo general, de las deformaciones y extravagancias sistemáticas e inexpressivas de cierto sector de la música actual, pues lo que sólo es *cáscara sin fruto* en otros compositores del día, es en Falla, por lo menos, flor, merced a la cantera de la música popular ibérica, de la cual ha extraído el jugo, por así decirlo; ritmos, cadencias, fórmulas modales, formas melódicas; la esencia del canto popular elaborado con un sello personalísimo, inconfundible, principalmente por el estilo, dentro de la producción musical contemporánea; influido—como he indicado, y no en són de reproche—por Albéniz, Debussy, Moussorgsky, Ravel y Strawinsky.

Albéniz en la música de piano y Falla en los géneros sinfónico y de cámara contemporánea, son excepcionales; ya que han logrado, con su talento, elevar la categoría de la música española, envolviéndola en un ambiente de prestigio de que carecía, en el plano de lo bien hecho, de lo sólidamente realizado, en que la calidad y el tono lo son todo.

* * *

El “Concerto para clavicembalo” fué estrenado por Falla en Barcelona en 1926, en cuya audición la parte de clave la interpretó Wanda Landowka.

Después, la Orquesta Bética de Sevilla, dirigida por Ernesto Halffter, con Falla ante el clave, dió una audición de la obra que vamos a tener el placer de oír aquí, hoy, con motivo de las fiestas artísticas organizadas por el Conservatorio—de donde fué Falla alumno distinguidísimo—, con ocasión del Centenario de su Fundación. Más tarde Falla dió a conocer su “Concierto de Cámara” en París, sin director. La primera audición en Madrid tuvo lugar en el Palacio de la Música, con motivo del homenaje dedicado a Falla por la Orquesta Lassalle. Una segunda audición se celebró posteriormente en el Estudio de Unión Radio. (En discos se oye con preferencia en las emisoras de Radio españolas.)

* * *

¿Qué propósito artístico guía a Falla al concebir su “Concierto de Cámara”? Desea únicamente producir delicadas resonancias, timbres nuevos, evocaciones o sugerencias de músicas de otros tiempos, por la condensación de elementos técnicos, mejor diríamos sintetización, con su arte, un arte elaborado, tamizado, con las más puras esencias nacionales, arte, el suyo, constantemente renovado, cuyas cuali-

dades más acusadas son: equilibrio, fuerza, claridad y solidez en la construcción? Nosotros vemos en esta obra algo más que ritmo y timbre, sonoridad y movimiento, una dinámica rítmica característica de los contrapuntistas del renacimiento, de la música anterior a Bach —por la que Falla siente entusiastas fervores— con sus formas melódicas y modales que con insistente fruición resucitan los compositores del día, con sus combinaciones sonoras y sucesiones armónicas *libres* sin ninguna relación de enlace. Claro, que si aceptamos el criterio de los que creen que a una breve combinación instrumental, sucesión armónica, diseño rítmico, con insistencia repetidos puede considerárselos tan idea como a una sucesión melódica o frase musical con el perfil definido y sentido cadencial, no negamos la posibilidad de que con talento, habilidad y audacia, se produzcan obras de arte doblemente si están caldeadas por la llama del genio, como en el caso de Falla.

Pero en unos tiempos de ambigüedad armónica, de imprecisión tonal, acostumbrados a la sintaxis musical, a la lógica cadencial en el desarrollo de las ideas al modo de los grandes modelos clásicos, por entender—y sentir—que *la cadencia es la piedra de toque* de la perfección, de la maestría en el saber hacer, tiene que desorientarnos una música en la que no se observan las leyes cadenciales, que podrá en muchos casos ser *bella*—no lo dudamos—por sus calidades expresivas particularmente por su sello rítmico arrollador, por su dinamismo, pero no podríamos asegurar que sea *buena*, no obstante la belleza intrínseca y poder de sugestión de color y de timbre que hay que reconocer y admirar en la armonía moderna. Precisamente cierto matiz de *diletantismo* que puede apreciarse en no pequeña parte de la música contemporánea, es indudablemente debido a la forma *individualista* de su concepción que no se somete a cánones técnicos de ninguna especie, fiándolo todo a la intuición, por considerar el dogma tonal en franca derrota, disculpable, en cierto modo, por lo que tiene de antidato contra la chavacanería.

Pero dejándonos de digresiones: ¿cuál es la intención expresiva del Concierto de Falla —porque como toda obra de arte tiene su intención expresiva y el “Concierto para clavicembalo” es una obra del más fino arte— su fin es, indiscutiblemente, la emoción y para lograrlo el gran artista emplea los procedimientos más adecuados al objeto artístico de lo que se propone expresar, al carácter y al estilo que desea imprimir a su obra. De ahí esa intrincada movilidad que perdura en un mismo movimiento tan característica de la música de los pueblos primitivos, testimonio de una particular fascinación, embriaguez mística, comunión religiosa, sentido mágico peculiar de los pueblos en su infancia. El mismo movimiento a fuerza de repeticiones y desnudo de contrastes suscita un intenso dinamismo determinando una especie de ensueño. Los acordes surgen espontáneos, sin lógica en los enlaces, las combinaciones o grupos rít-

micos binarios y ternarios oídos simultáneamente, la energía de los acentos, que produciendo una movilidad afectiva conmueve, tanto por su complejidad rítmica, como por su avasalladora fuerza motriz. Hasta la disonancia artística y hábilmente atenuada por la velocidad del movimiento y la diversidad de timbres, contribuye al efecto anhelado por su autor, suavizando cierta aparente acritud.

Lo que los modernos califican de ritmos obsesionantes—pequeños grupos rítmicos insistentemente repetidos—propios de la música primitiva, de su espíritu, no exento de emoción por la relación que tienen con el arte antiguo, religioso y popular; el abandono de la forma tradicional del desarrollo temático para llegar a la *expresión por el ritmo*—expresión interior—mediante un deseo de excitación que culmina en el gesto rítmico, dan por resultado que, dentro, al parecer, de un relativo desorden haya una evidente simetría musical pujante en la que las formas vivas, expresivas, unidas a un movimiento emocional de considerable impulsividad motriz, arrebaten por la solidez técnica de su realización.

El sello dinámico y rítmico, de origen coreográfico, personalísimo, por la fusión de elementos dinámicos emocionales y motores, es factor importantísimo del estilo de Falla, rico en finos matices en su "Concierto de Cámara". Pero aun hay más en la interesantísima obra de Falla, muchas cosas más que no se aprecian en una lectura superficial ni en una sola audición. Aparte del ambiente clavecinista—no sólo escaflatiano, sino vihuélico y lústico español—saturado de un acento específicamente nacional, impregnado de elementos gregorianos, encontramos en la obra cumbre de Falla frecuentes oposiciones rápidas de acordes alterados, profusión de ritmos irregulares, combinaciones de acordes antagónicos dentro de una tonalidad *libre* (pluritonalismo) en germen ya en Chopín, Wagner, Franck y Debussy; acordes multiresonantes con un color afectivo e independientes, modulaciones bruscamente producidas, una técnica cadencial sutilmente desdibujada, resuelta en complejas y desimétricas fórmulas desenvueltas en una rara atmósfera sonora, en apariencia incoherente pero sujeta por la impetuosa fuerza del ritmo; la dureza del intervalo de la *segunda* de Moussorgsky atenuada por el timbre de los instrumentos, por su significación expresiva individual, todo realizado, expresado—dentro de la forma del concierto italiano—con una gráfica clarísima entretregida con limitaciones rítmicas y melódicas de sorprendente efecto.

Un análisis temático, estrictamente detallado, sería en este momento monótono e inoportuno; no así consignar—según una amplia y certera visión general de un preclaro comentarista de la obra de Falla—que el tejido polifónico de esta obra es de una complejidad especial que proviene de su meticulosidad rítmica y armónica; que los instrumentos de *viento y arco* están tratados con particular independencia; que su tratamiento instrumental, desde el punto de vista

del timbre y volumen del clave, y la escritura del instrumento de teclado se aproxima, y está concebida más como escritura y estilo de clave—que es donde debiera ejecutarse por su carácter y para la más exacta fusión con los instrumentos que intervienen en esta obra—que de piano; que fruto de la evolución de otras obras de Falla, en esta la depuración se intensifica hasta el último grado de depuración, prescindiendo de todo cuanto pueda considerarse como accesorio y circunstancial para no conservar más que lo indispensable, lo estricto, de un modo que pudiera considerarse esquemático a fuerza de eliminación para dar por resultado una admirable precisión en el lenguaje sonoro; que en el “Concierto de clavicembalo” se vé realizada la aspiración de Falla a lo perfecto, por lo parcamente que están tratados los instrumentos, dando la impresión auditiva de instrumentos primitivos de áspera rudeza; lo frecuentemente que los instrumentos marchan en octavas manteniendo su separación, la peculiaridad del timbre, entrando en imitación canónica; que el claroscuro tonal producido por la cadencia rota o interrumpida es fuente de bellos efectos, así como la cadencia con que termina el primer tiempo, tan típico de la música andaluza por la modulación al tono mayor sobre la tercera menor descendente; que el “Allegro” y “El Vivace” están saturados de un escarlatinismo claramente acusado, dando la impresión de viejas músicas sagradas y profanas, vocales e instrumentales; que el “Lento” se desenvuelve en un ambiente de elevada moral religiosa; que la disposición instrumental del número uno del “Lento” es típica desde el compás que le precede, así como la entrada de los instrumentos tan característica de la polifonía de esta obra; que el canon del oboe y clarinete en el número mueve del mismo tiempo es otro ejemplo, como la no menos característica entrada en el número tres del “Allegro” y comienzo del “Vivace”, donde aparece una muestra de la aparente polifonía estrictamente diafonía en su marcha horizontal, según una amplia y certera visión general de un preclaro comentarista de esta obra, coincidente en muchos aspectos con las ideas expuestas hasta aquí sintetizadas en los precedentes párrafos.

Y nada más: “Triunfen o no, los esfuerzos hechos para la renovación de los géneros —ha escrito Adolfo Salazar— tienen un valor único y singular a lo largo de la historia. Para los espíritus selectos de todas las épocas, esas tentativas de los espíritus selectos de cada los plurales. A veces, uno de esos islotes privilegiados por el genio época son como islas afortunadas, dispersas entre el caudal de los gus-el remolino de la corriente. Para quienes gustan de navegar a la deriva anuncio de nuevos continentes. Otras, quedan solos, perdidos entre va, no son sino escollos peligrosos. Para los que detestan el caminar arrastrados por los demás, esas isillas son puntos de salvación.”

* * *

Y ahora, enmudezca la palabra para que se manifieste el sonido estilizado, captado por el artista genial en ritmos e imágenes sonoras

de conmovedor encanto, de sana alegría, de fuerte exuberante fragancia adoptando una disposición espiritual de atenta reconcentración —puesto que así lo exige la difícil comprensión de esta obra— que nos permita disfrutar deliciosos momentos de clara, pura y limpia belleza emanada de la obra de un compositor español ilustre que de los planos local y nacional se ha elevado al plano universal haciendo su nombre célebre en el mundo. He dicho. (1)

(1) Interpretaron el Concierto de Cámara, de Falla, los insig-
nes artistas: Francés, Casaux, Torregrosa, Menéndez, Iglesias y Que-
vedo.

PROGRAMA

Día 22, a las once de la mañana

- 1.º *Dos palabras acerca de la Sección de Declamación en el Conservatorio*, a cargo del Profesor D. Enrique Chicote.
- 2.º *Las sensibilidades drámaticas*. Conferencia a cargo del Profesor D. Gregorio Sánchez Puerta.
- 3.º *¿Masculino o femenino?* Comentarios sobre trajes (con proyecciones), a cargo de la Profesora Srta. Victorina Durán.
- 4.º *Canción del momento*. Poesía original de D. Eduardo Marquina, escrita expresamente para este acto y recitada por la Profesora Srta. Anita Martos.
- 5.º *Visita de prueba*. Paso de comedia, original de los Sres. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, escrito expresamente para esta solemnidad e interpretado por los Profesores D.^a Nieves Suárez, Doña Anita Martos y Don Enrique Chicote.

REPARTO

<i>La viuda</i>	Nieves Suárez.
<i>La amiga</i>	Anita Martos.
<i>El visitante</i>	Enrique Chicote.

«Dos palabras acerca de la Sección de Declamación del Conservatorio»

por el Profesor D. Enrique Chicote

Señoras, señores:

D. Antonio Fernández Bordas, nuestro ilustre director, me encarga de realizar este trabajo con motivo de celebrarse en estos últimos días del año 1932 el Centenario de la creación del Conservatorio de Música y Declamación.

Yo agradezco la confianza que deposita en mi humilde persona, y hago votos por salir del trance lo más discretamente posible. Mi propósito es hacer una ligera historia de la sección de Declamación y de los profesores que durante estos cien años han tenido a su cargo, desde estas cátedras las enseñanzas que constituyen la carrera del Teatro.

Pongo, pues, manos a la obra y reuniendo mis recuerdos (puesto que a la mayor parte tuve el honor de tratarlos y admirarlos) confiando en vuestra paciencia y en estilo liso y llano doy principio.

María Cristina era una Princesa italiana, hija del Rey de las dos Sicilias y de la Princesa María Isabel, hermana de Fernando VII. Este, que por sus años y sus enfermedades iba ya camino de la sepultura, conoció a María Cristina, dama hermosísima; enamoróse y compartió con ella el Trono de España. Fernando VII cerraba las Universidades, pues, por lo visto, todo lo que fuera ilustración le molestaba, y, como contraste, abría en Sevilla una escuela de tauromaquia, dirigida por Pedro Romero, en la que era libro de texto un tratado sobre el arte de lidiar reses bravas, escrito por un reverendo fraile, que es muy posible que fuera un santo, lo cual no obstaba para que fuera un buen

aficionado. Mientras el Rey, su esposo, velaba de esta manera por la cultura, María Cristina que, además de hermosa era una mujer inteligentísima, fundó el Conservatorio, instalándole en la casa llamada de la Patriarcal, de la Plazuela de los Mostenses, por Decreto de 14 de noviembre del 1830.

En su primera época se crearon las enseñanzas de Composición, Piano y Acompañamiento, Violín, Viola, Violoncelo y Contrabajo, Solfeo, Flauta, Octavín y Clarinete, Oboe y Corno inglés, Fagot, Trombón, Clarín y Clarinete de llave, Arpa, Lengua Castellana, Baile y Declamación.

Fué nombrado director el célebre maestro de Canto, Piermarini, como ayer recordaba en su magnífica conferencia nuestro director.

Desde hace cien años hasta nuestros días, ilustres profesores han ocupado las cátedras del Conservatorio y para poder hacer una ligera semblanza de los de Declamación, he de recordar antes los méritos y el talento de un francés, llamado D. Juan Grimaldi, al que se debe el renacimiento del arte de declamar.

La noche del 17 de marzo de 1820, después de una continúa y desgarradora agonía, recibió Isidoro Maiquez los auxilios de la Religión. Expiró dulcemente, sentado en el lecho y asistido por algunos parientes y por dos celosos amigos, residentes en Granada; uno de ellos el notario eclesiástico, D. Antonio González, y el otro, don Francisco Jover, quienes sufragaron los gastos causados por la larga enfermedad, pues Maiquez falleció en la mayor pobreza. Así describe el último momento de tan gran actor el insigne Cotarelo.

Desapareció el coloso de la escena y el teatro quedó en un estado de terrible paralización. Poco tiempo pasó y otros nombres surgieron: Latorre, García Luna, Valero, Lombía, Arjona, Romea; pero el maestro de todos fué aquel hombre maravilloso, llamado Juan Grimaldi. Francés de nacimiento vino a España a auxiliar a Fernando VII contra los liberales y fué, por lo tanto, uno de los llamados cienmil hijos de S. Luis. Desempeñaba un destino en la administración y tomó un cariño grande a todo lo que fuera español. Era hombre de gran talento, aficionadísimo a la escena y admirador de nuestros clásicos por los que sentía una gran devoción. Estudió el teatro y todos sus secretos con verdadero entusiasmo. Aunque nunca había pensado en dedicar sus actividades a nuestro arte, la casualidad hizo que abandonase su destino y se consagrara a él.

Se alojaba en una casa de huéspedes de la calle del Príncipe. Un día se hundió el piso de la habitación que ocupaba Grimaldi y éste fué a caer en el piso inferior, habitado por la actriz Concepción Rodríguez. Esta, que se hallaba en la cama, se levantó con el susto consiguiente y acudió presurosa a auxiliar a aquel hombre que de manera tan inusitada, como llovido del cielo, caía en su alcoba. Le atendió y curó sus heridas. El suceso tuvo el desenlace natural: ella, joven, hermosa, de conducta intachable y él, apuesto, inteligente y enamo-

rado. Al poco tiempo se unían en matrimonio. Como Grimaldi tenía mucho talento y dominaba el arte de la Declamación, ensayaba a su esposa los papeles y ésta, por sus consejos, fué una actriz notable. El, a su vez, llegó a ser director del teatro del Príncipe; dignificó la manera de representar y mejoró la postura de las obras; fué maestro de maestros, y le debieron sus grandes éxitos los actores más eminentes de entonces.

Ejerció una grande y legítima influencia sobre el arte escénico. Su dirección, hábil y renovadora, fué modelo de intuición artística. Consiguío, con su indiscutible autoridad, que aquellos grandes actores perdieran los amaneramientos, los resabios y la declamación enfática y engolada, que tanto gusto había dado a un público enamorado, en su mayoría, de lo ficticio y de lo irreal.

De Grimaldi, dijo el marqués de Molins: "Bien puede asegurarse que a los esfuerzos de este hombre singular, de tan preclaro talento, debe el teatro moderno su regeneración."

Los actores seguían sus normas, sus consejos y algunos que llegaron casi a la perfección, fueron nombrados profesores del Conservatorio. Procuraré dar una ligera-idea de cada uno de ellos:

J O A Q U I N C A P R A R A

Este buen actor era italiano y, de joven, fué soldado en el Ejército español. Como era aficionadísimo al teatro, en cuanto se licenció se dedicó, con alma y vida, a la escena. Sus primeros pasos los dió en el teatro de la Cruz, siendo en seguida contratado por Malquez para el teatro de los Caños. A pesar de su acento italiano llegó a ocupar un puesto distinguido, teniendo a su favor lo arrogante de su figura y la gran flexibilidad y expresión de su semblante. Como actor de carácter llegó a adquirir gran fama.

R A F A E L P E R E Z

Este actor, a pesar de no haber pasado su nombre a la posteridad, fué uno de los mejores "barbas" de aquella época. Fué soldado como Caprara, y como éste, se dedicó al teatro. Fué tal el eco de su fama durante sus campañas en provincias que lo trajeron a Madrid, donde, a pesar de su mala figura, obtuvo gran éxito. Trabajó, hasta que ya viejo fué jubilado. Era hombre célebre por sus méritos artísticos y por su mal carácter.

C A R L O S L A T O R R E

Hombre de figura arrogante, criado en Francia, dominaba los sports y en el arte de la esgrima era un consumado maestro. Su padre había sido alto empleado en Hacienda, y él, paje del Rey José. Ya

siendo actor Grimaldi corrigió su escuela francesa, haciéndole representar el Capitán Buridan, de "Margarita de Borgoña", con gran perfección. Nació en Toro, y siendo muy joven figuraba ya como primer actor.

Su majestuosa presencia subyugaba de tal forma al público que en ocasiones, sólo con presentarse en escena, arrancaba un entusiasta aplauso. ¡Aquel guerrero, aquel héroe, sólo se concebía en la forma material de las condiciones físicas de Latorre! A estas condiciones unía el estudio minucioso que siempre hacía del carácter y de la psicología del personaje. Su resistencia y su energía eran soberbias. De él se cuenta que una noche, al terminar su trabajo, iba por la calle del León embozado hasta los ojos, pues hacía un frío cruel; al volver la esquina de la calle de Cervantes, un granuja, oculto el rostro con tupida manta, salióle al encuentro y amenazándole con una navaja albaceteña de buen tamaño, le agarró por un brazo, diciendo: "¡Señorito, la capa o la vida!" Carlos Latorre le atenazó por la garganta y empleando la voz de las situaciones trágicas, gritóle fieramente: "La vida primero!..." Tal fué la fuerza que puso en la frase y tal el imponente gesto de su rostro, que el ladrón, aterrado, al oír a aquel gigante gritar como un energúmeno, echó a correr calle abajo, y Latorre siguió tranquilamente su camino, embozado en su magnífica capa de color castaña, amplio cuello y larga esclavina.

De él se ha escrito: "A todos los sentimientos sabía darles vida y a todas las creaciones del poeta, realidad." En París, donde se había educado, representó en francés el "Hamlet" y otras obras, con gran éxito.

Nombrado profesor del Conservatorio, fué, por la dignidad de su arte y su caballerosidad, el primer actor que, con su compañero García Luna, recibió el título de *Don*, que hasta entonces no se había autorizado a usar a ningún comediante.

Fueron discípulos suyos Julián Romea, el grande, y Pedro Delgado.

G A R C I A I . U N A

Era un gran actor, que obtuvo sus más legítimos triunfos en la comedia. Como maestro, este género fué el que enseñó preferentemente a sus discípulos, eran obras de texto en su clase, "El sí de las niñas", "El Café", "Marcela o cuál de las tres", "El qué dirán", "El pelo de la dehesa", "Mi secretario y yo", "El amante prestado", "El amo, criado", "La verdad sospechosa" y otras varias, casi todas de Moratín y Bretón de los Herreros. También tenía gran predilección por Moliere y Scribe. Era hombre muy simpático. Sus alumnos le trataban con gran familiaridad; le respetaban poco, pero le querían mucho.

En las clases los estudiantes lo pasaban muy agradablemente, y ansiaban que llegase la hora de entrar en ellas, pues García Luna

sabía corregir sin aridez, aunque con perfecto conocimiento de su misión.

Fue primer actor del Teatro Español durante muchos años. Cuando, como he dicho, su fuerte era la comedia, esto no importó para que lograra grandes éxitos en el drama. Entre otras obras que estrenó con unánime aplauso, recuerdo el "Don Alvaro" y la primera parte de "El Zapatero y el Rey".

A N T O N I O P I Z A R R O S O

Pocas noticias han quedado de este artista. He pasado muchas horas revolviendo libros y pidiendo informes suyos a personas que por su conocimiento de estos asuntos, podían dármeles... y mi esfuerzo ha sido inútil. De él se sabe que fue un "barba" de los de la clásica escuela. Contemporáneo de Latorre, Romea y Lombía; logró destacarse con brillantez, al lado de aquellos colosos. Desempeñó poco tiempo la cátedra y a su muerte le sustituyó su sobrino, Alfredo Maza, al que traté en mi juventud, y el cual había sido alumno del Conservatorio y primer actor muy aplaudido. Discípulo de Julián Romea, llegó a ser el galán joven de su compañía. También perteneció a la de D. José Valero. La última obra que estrenó en Madrid fue "La tábena", arreglo hecho por Pina Domínguez de la famosa novela de Zola.

J O A Q U I N A R J O N A

Gran actor que suplía con su talento y simpatía personal la fealdad y mala figura con que le había dotado la naturaleza. Con tales condiciones es casi imposible hacer papeles de galán. Y, sin embargo, cuando los hizo estaba admirable, prueba indiscutible de su arte y de su privilegiada inteligencia. Además de sus grandes dotes de artista, era modelo de caballerosidad. Siempre hacía honor a su palabra. Como compañero fue espejo de nobleza y facilitó en todas las ocasiones que pudo que los actores lucieran y adelantasen en su carrera, aunque a veces, fuera en perjuicio suyo. Obtuvo grandes éxitos representando las obras de Moratín, y en caracteres tan opuestos como el viejecito de "El tío Tararira", las tres edades del protagonista de "La escala de la vida" y el mudo de "La aldea de San Lorenzo". Con esto se indica que abarcaba desde la tragedia al sainete. De Sevilla, donde nació, vino a Madrid e ingresó en el Conservatorio, asistiendo a la clase de D. Carlos Latorre.

Arjona, ejemplo de amor filial, vivió siempre con su madre que había sido actriz de mucho mérito y de gran belleza. Quedó viudo y fue su gran preocupación un hijo único que le quedó y que gozaba de muy poca salud.

Trabajando en América hizo fortuna, que luego en su vejez per-

dió en malas jugadas de Bolsa. En vez de ser de esos actores que sobrepone su persona a los personajes que representan, Arjona desaparecía personalmente y sólo se veía al héroe que encarnaba, pues además de infundirle un alma, se caracterizaba de modo admirable y vestía con la más escrupulosa propiedad.

Si como actor era eminente, como profesor enseñaba con maestría y con una conciencia superior a sus demás compañeros. Dejó muchos discípulos notables, entre otros, los Ossorios, Victorino Tamayo y Emilio Mario.

TEODORA LAMADRID

Nació en Zaragoza y siguiendo el ejemplo y la escuela de su hermana Bárbara, llegó a ser actriz eminente.

Empezó figurando como dama joven en la compañía de Carlos Latorre y ocupó en seguida el puesto de primera actriz.

Como casi todos aquellos actores, dominaba todos los géneros y brillaba al lado de Latorre haciendo "Los amantes de Teruel", "La campana de la Almudaina" con Valero; "El drama nuevo" con Tamayo; "El tanto por ciento" con Lombia; y el "Sullivan" con Romea. Como no era hermosa venció exclusivamente por su talento. Le molestaba que se fijaran en su elegancia o en su simpatía, pues antes que mujer, era actriz; actriz que sentía un gran respeto por su arte. El teatro moderno lo hacía maravillosamente, y en el clásico era asombrosa. Muchas amarguras de índole íntima sufrió en su vejez. Tuvo dos hijos a quienes idolatraba; los dos murieron antes que ella. Como profesora tuvo discípulas eminentes, algunas de las cuales la recuerdan con admiración y cariño.

DON JOSE VALERO

Nació en Sevilla y siendo muy joven "debutó" en el teatro del Príncipe. Fué continuador de la escuela dramática de Latorre y como director de escena siguió la pauta del célebre Grimaldi. Concedía gran importancia a las masas, en escena; cuando ensayaba él a la comparsaría puede decirse que cada comparsa era un actor. Aun queda el recuerdo del mágico efecto que conseguía de los figurantes en la escena culminante de "Guzmán el Bueno". Cuando bajaba la escalinata después de haber arrojado el puñal, daba la sensación de lo sublime, y los comparsas, sugestionados por aquel coloso, componían un magnífico cuadro. Era el poder del arte. Decía un severo crítico que Valero no era sólo un actor genial inspirado como Maíquez, grande como Latorre y gracioso como Cubas; era además el sostenedor de un sistema por él creado y seguido; el arte efectista. Era un actor que arrebató al público. Falleció en Barcelona a los ochenta y tantos años y trabajó hasta los últimos

momentos. Murió pobre, a pesar de haber tenido momentos de verdadera abundancia, en que derrochaba el dinero a manos llenas. De él es la célebre frase: "El arte dramático, empieza a conocerse cuando acaba la vida" Yo llegué a trabajar bajo su dirección en los últimos años y aun no he podido olvidar aquella expresión de sus ojos, que aterraba en los momentos trágicos, y que sin embargo, daban cuando la situación lo requería la impresión de la dulzura y del amor. Siempre recordaré aquel "Luis Onceno", y, como contraste, aquella fuerza cómica en el sainete "El maestro de escuela". Siendo él catedrático, brilló entre sus discípulos Antonio Vico.

Cuentan muchas anécdotas suyas; algunas recuerdo por habérselas oído repetir a D. Luis Calvo Revilla, notable escritor, hermano de las glorias escénicas Rafael y Ricardo Calvo. Me decía tan buen amigo: "Los envidiosos contaban que era soberbio. No lo era. Lo que tenía era estimación de sí mismo.

En la época de Valero también tenían los gobernantes la manía de que las funciones terminaran a una hora determinada; concedían a esta nimiedad mas importancia que a muchos graves asuntos de Estado. Una noche en que Valero mas inspirado que nunca, había conseguido que el público prorrumpiera en grandes ovaciones, llegó la hora marcada y el espectáculo aun no había terminado. Un inspector malhumorado, entró en el cuarto de Valero, cuando éste, sentado en un sillón, se enjugaba el copioso sudor que inundaba su rostro. —¿Usted se ha enterado, Sr. Valero, de que es mas de la hora debida,?—exclamó el inspector con el sombrero calado hasta las orejas y enarbolando el bastón de mando. ¿Y usted se ha enterado, contestó Valero, de que está usted en mi habitación sin descubrirse como manda la educación...?

—¿Que es eso?, dijo el inspector, ¿me va usted a dar lecciones a mí? ¿sabe usted quién soy yo?

Y entonces Valero con voz tonante y enérgica exclamó: —Si lo sé; usted es una autoridad hecha por un ministro; la autoridad que yo tengo como actor sólo Dios puede darla.

Otra anécdota que pintaba la excelencia de su arte:

Representando "El Alcalde de Zalamea" una absoluta y repentina afonía se apoderó de su garganta y, viéndose sin poder hablar, substituyó las palabras con el gesto y con la acción, aquellos sonidos roncos y la terrible expresión de su angustiado rostro, aterrorizaron a los espectadores que subyugados por el genio del coloso, rompieron en imponente ovación. Tal vez pensaban que aquella falta de palabras era una genialidad de Valero.

FLORENCIO ROMÉA

Buen actor, artista concienzudo, hermano de Julián Romea, casó con la célebre actriz Pepita Palma. Como profesor del Conservatorio

fué modelo de escrupulo y minuciosidad. Tenía verdadera pasión por la enseñanza y prestaba interés hasta el más mínimo detalle. Sin llegar a la brillantez de su hermano ocupó dignamente un puesto. Todavía viven discípulos suyos que recuerdan sus excelentes condiciones pedagógicas. Llevaba su escrupulosidad al extremo de dar lecciones de buenos modales, enseñando la forma de comportarse en un salón, en un besamanos etc. Colocaba su sombrero en un sillón y decía a sus discípulos: "Este es el soberano" Y ante el sombrero desfilaban todos, haciendo las reverencias propias del caso. Don Florencio no perdonaba detalle de mal gusto, ni la menor falta en contra de la buena crianza.

JULIAN ROMEA

El maravilloso actor fué discípulo también del gran Grimaldi. Nació en Murcia. Hombre de educación y cultura logró bien pronto ocupar un puesto distinguido en el teatro, haciéndose aplaudir por primera vez representando en Madrid el protagonista del drama titulado "El testamento". Cuando lo vió en escena, Carlos Latorre, su maestro, cuentan que exclamó: "Por este camino, pronto tendré yo, que aprender de mi discípulo!"

Dice de él uno de sus biógrafos: "No es solamente, un actor de genio; es el creador de una escuela, es el revolucionario dentro del arte, que comprendiendo cuanto tenía de falsa la manera de declamar anterior a él, desprecia toda tradición, huye de buscar el efecto donde otro lo habría encontrado y, teniendo por lema la naturalidad, sorprende nuestros mas íntimos sentimientos, no teniendo otro secreto que el de expresarlos de la manera que todos los expresamos.

Algunos críticos censuraron su modo de expresar la tragedia, pues consideraban aquella naturalidad como impropia de la sublimidad del género. El, no conforme con tal opinión, escribió un opúsculo defendiendo su forma de hacer.

Estando en Variedades instituyó la "Semana Moratín", haciendo el alarde de representar en aquellas comedias distintos personajes.

Era actor poco aficionado a la caracterización y según cuentan simplificaba todo lo posible la indumentaria de escena. Al cambio de ropa dicen que le llamaba "la gimnasia del arte" Aun en su vejez representaba galanes jóvenes sin arreglarse, el semblante ni usar postizos. Con el mismo traje que venía de la calle sin mas que limpiarse el polvo de las botas, salía a escena y cual sería la fuerza de su arte, que, a pesar de sus arrugas, convencía al público de que era un muchacho. Y es que la juventud la llevaba en el espíritu.

Ya viejo y achacoso se le exacerbó la soberbia. En cierta oca-

sión un amigo le dijo que no le oía el público y él contestó: "Que se acerquen". Su único ideal era la naturalidad.

DONATO JIMENEZ

Fué el emiente actor de carácter que brilló al lado de Rafael Calvo y Antonio Vico. Por sus méritos era el mas legitimo sucesor de Don José Calvo padre de Rafael y Ricardo y abuelo de Ricardo, el artista genial que en la actualidad arrebató al público con el arte supremo de su recitación. Donato llenaba la escena, prestaba su autoridad indiscutible a todo personaje que representaba. En los "barbas" del teatro antiguo, no tuvo rival. Hizo temporadas brillantes en el Español. Llegó a reunir un modesto capital con su trabajo, y malos negocios le arruinaron. Fué nombrado catedrático de Declamación y murió sin llegar a tomar posesión de su cátedra.

MATILDE DIEZ

Otra artista inmensa. Matilde era madrileña. Hija de padres nobles, pero arruinados. En Sevilla pisó la escena por primera vez. Casi niña se presentó en el teatro del Príncipe, causando brillante impresión en el público, que lleno de curiosidad, seguía los movimientos y palabras de aquella encantadora "Preciosilla" del Don Alvaro. Segun cuentan las crónicas, al verla representar Grimaldi adivinó la gran actriz que era aquella muchacha y dijo a su esposa, la eminente Concha Rodríguez: "Hoy ha nacido tu sucesora". En el arte era Matilde original; tenía personalidad vigorosamente inconfundible y no ejercían influencia en ella ni el mérito de otras grandes actrices ni el arte de su esposo Don Julián Romea. El talento de Matilde era de tal valer que eclipsó a todas las de su época y dejó una escuela que a través de los años hoy todavía cultivan algunas comediantas. Figuró en las listas que se formaron la primera vez que se intentó fundar el teatro Nacional por el Conde de San Luis, en el Príncipe al que llamó Español. Isabel II la nombró actriz de Cámara. Después de muchos años de trabajo se retiró de la escena para consagrarse a su cátedra. Llamada por el público y la Prensa, volvió a actuar en el teatro de la Alhambra. Aun se pronuncia su nombre con respeto y admiración.

CLOTILDE LOMBIA

Hija de D. Juan Lombía, célebre actor que, viniendo de clase muy humilde, mientras ganaba el pan con su oficio de ebanista, se dedicó a instruirse y cuando ya se consideró con conocimientos suficientes se hizo actor. Estrenó con gran aplauso algunas producciones. Clotilde, buena actriz, se casó con el actor Juan Mela. Comenzó al lado de Matilde Díez. Actuó en el teatro del Príncipe y en el Apolo.

ANTONIO VICO

Muchos hombres de talento están conformes en reconocer que es una verdadera fatalidad que los actores no dejen a las generaciones venidas una prueba fehaciente de su talento, de su valía, como la dejan el pintor, el escultor, el poeta y el músico. Hay mucha diferencia de extasiarse ante un cuadro del Greco, a que nos cuente que fué un pintor excelso.

Desgraciadamente, del actor nada queda. Unos recuerdos que con el tiempo se van esfumando... Si Antonio Vico hubiera podido dejar en el mundo una muestra de su inspiración, sería seguramente el asombro de los tiempos presentes y venideros.

Como decía D. José Echegaray:

Vico era el artista de lo noble, de lo gallardo, de lo enérgico, de lo humano, de lo heroico, de lo apasionado, de lo espiritual; la Historia le debe un puesto glorioso, la Patria respeto y gratitud, porque la ennoblece el arte, y él ennobleció el arte. Triste y desamparada fué su juventud, según él mismo cuenta en sus memorias. Desde niño tuvo que ayudar a su padre para sacar a flote su familia y librarla del ambiente de miseria que la entristecía. ¡El horrible drama de los días de escasez! ¡El pavoroso fantasma del hambre! Pasaba horas enteras de la noche copiando ejemplares y papeles de teatro, en una habitación destartalada, fría...

Obligado por la necesidad se hizo actor. El primer papel que presentó fué un racionista en la zarzuela, "Los Madgyvares". Después se hizo actor cómico en compañías de verso. Más adelante se encargó de la parte de galán joven, y, luego de unas temporadas en provincias, ya con crédito de buen actor, se presentó en Madrid, en el teatro de Lope de Rueda, con "Los amantes de Teruel". Bien pronto se percató el público de que aquel coloso se remontaba hasta tocar los linderos de lo sublime. Siguió trabajando y su consagración fué con el estreno de "La Capilla de Lanuza". Después... muchos años de trabajo en el Español... en la Zarzuela... en Apolo. Más tarde su unión con el inmenso Rafael Calvo. Una vida de triunfos consagrada al arte y al cariño ciego que profesaba a los suyos.

La última vez que le ví, fué en el teatro de la Zarzuela. Viejo, cansado y lleno de amargura, se presentó ante el público; pero era tal la calidad de su arte, que puso cátedra de hacer comedias. El "Juan José" que hizo no puede olvidarse. Al presentarse en el foro lleno de achaques, gordo, torpe, no parecía, ciertamente, un albañil mozo y enamorado; pero a los pocos minutos el público estaba enloquecido por su talento. Su edad se olvidaba, se borraba su facha y quedaba su arte glorioso; que a todos hizo rugir de entusiasmo. Nunca quiso ir a América. Un cruel presentimiento se lo impedía. Pero, acosado por las necesidades, allá fué...

En el mar murió Vico, sin estar rodeado de su familia, por la que

tanto luchó, solitario en la litera de un camarote. ¡Horrible debió ser su agonía!

Su cuerpo descansa en la misma tumba en que descansan los restos de Rafael Calvo, envueltos, ambos ataúdes, con una misma bandera, en el panteón de hombres célebres del cementerio de San Justo. Su nombre será inmortal.

ENRIQUE SANCHEZ DE LEON

Como tantos artistas eminentes se formó artísticamente en el Conservatorio. Fué elemento importantísimo en las compañías de Vico y de D. Emilio Mario, del que fué galán joven en la Comedia muchas temporadas. Era buen actor y, además, hombre de gran cultura.

En la última época, por encargo del señor ministro, Rodríguez Sampedro, redactó, en colaboración con Selles y Francos Rodríguez, el proyecto del teatro Nacional, y aun duerme en el sueño de los justos.

M. ALVAREZ TUBAU

Discípula de los inmortales artistas Julián Romea y Matilde Díez, en el Conservatorio.

Fué una actriz inmensa. Todos los géneros le eran familiares, desde los dramas de Dumas a los sainetes de D. Ramón de la Cruz.

La admiración que por ella sentía el público era fervorosa.

Tuvo muchos éxitos grandes y yo recuerdo uno apoteósico, que debe enorgullecer a los españoles. Había estrenado en la Princesa, "La Corte de Napoleón" con unánime aplauso; pero cuando el público comprendió la magnitud de su labor, fué cuando vino a actuar en la Comedia de Madrid la creadora de aquel personaje cuando su estreno en París: La Rejane ¡No había comparación posible! ¡La Tubau, era única!

CEFERINO PALENCIA

Autor notable y notabilísimo director de escena. Hombre simpático por excelencia y conversador admirable.

Muy joven, siendo practicante en el Hospital General, estrenó en la Comedia su primera obra, "El cura de San Antonio". Después obtuvo grandes éxitos con "El guardián de la casa", "Cariños que matan", "La Charra", "Nieves", "Comediantes y toreros", etc. Arregló a la escena española las obras más importantes de Dumas y Sardou.

Era un director excelentísimo. La nunca bastante florada María Tubau, aseguraba que todo lo que era se lo debía a él. Un autor muy popular lo retrató con las siguientes frases: "Como autor, es de

primera fila, pero tardío; como empresario le pone pleito a su sombra; como hombre, es bueno y discutidor."

Su muerte fué muy sentida por las muchas simpatías con que contaba.

J O S E R U B I O

D. José Francos Rodríguez, cuyo recuerdo es imborrable, decía hablando de Pepe Rubio:

"Rubio era un gran actor cómico. Creó tipos que regocijaron, sin extremar las caricaturas y arrancó carcajadas de los espectadores sin la colaboración del mal gusto."

No hay razón para que en la labor de los actores se considere más elevada la de quién hace llorar que la del provocador de risas. El actor dramático que simula pasiones hondas, que expresa la ternura el dolor, la vida o el desenfreno, tiene gran mérito; pero no le va en zaga el que copia fidelísimamente las debilidades y ridiculeces en que suelen incurrir los hombres. El problema estriba en ser buen comediante, en tener aptitudes sobresalientes para la ficción escénica. Y Rubio las tenía. Modesto, de veras, no quiso jamás invadir campos que no fueran el de su predilección y, cultivándole, llegó a ser el favorito del público."

Sus continuas campañas en Lara y la Comedia aun están en la memoria del público. Se retiró voluntariamente de la escena para dedicarse a la enseñanza y todos los conocimientos de teatro, que atesoró en su larga práctica, se los mostró, generoso, a sus discípulos.

También fué en su juventud alumno del Conservatorio.

F E R N A N D O D I E Z D E M E N D O Z A

Está tan próxima su muerte, están tan en la memoria de todos sus altos méritos, que yo no sabría encontrar palabras para expresar los sentimientos que viven el corazón de todos. Gran actor, gran caballero, él, con la insigne María Guerrero, regeneró el teatro español. Ellos llevaron a tierras lejanas la gloria de nuestro teatro. Su muerte fué una pérdida irreparable.

Vayan a ellos mi fervorosa admiración y mi cariño.

De mis compañeros actuales en la sección de Declamación, es tanto lo bueno que tengo que decir, que debo reservarles un lugar escogido en esta relación.

A N I T A M A R T O S

Atriz ilustre, de gran sensibilidad y corazón, ha figurado como primera dama con artistas eminentes en el Español, en la Comedia

y otros teatros importantes. En plena juventud, ha de obtener aún grandes éxitos.

N I E V E S S U A R E Z

Artista eminente, hoy retirada de la escena, halagada por el peso de los laureles, dedica toda su actividad a la enseñanza.

Estando yo de actor cómico con doña María Tubau, Nieves inició su carrera representando una doncellita en la comedia de Sardou, "Andrea".

Desde entonces, su carrera fué triunfal; Benavente y los Quintero, le confiaron papeles importantísimos en sus obras; y ella obtuvo siempre la admiración y los aplausos incondicionales del público. Aun podría seguir trabajando, pues le sobran alientos; pero ha preferido al brillo de la escena, el calor del cariño de sus hijos

V I C T O R I N A D U R A N

Profesora de Indumentaria, su cultura, su talento y su modestia, la hacen merecedora de toda clase de alabanzas y homenajes.

La mujer que tiene talento y dedica su vida al estudio, llega a ocupar un puesto brillantísimo y la Srta. Durán es buen ejemplo de mi afirmación.

S A N C H E Z P U E R T A

Profesor de Literatura, es notable escritor, conferenciante ameno y de gran cultura y maestro enamorado de su profesión, que enseña a sus discípulos todo lo que sabe, y sabe mucho.

Y por último,

A N G E L L A N C H O

al que se puede presentar como hombre modelo. Tiene talento indiscutible, trabaja con ahínco, con fe, sin desaliento en la adversidad y, además, ostenta la condición más importantes: es bueno. En los tiempos que corremos, decir de un hombre que es bueno, es indudablemente el mayor elogio.

Como secretario del Conservatorio su labor es inapreciable, y como esgrimista es una gloria española. Ha contendido con los más brillantes tiradores, quedando siempre triunfante. Es un maestro capaz de hacer un buen tirador del alumno más negado para la esgrima.

Después de esta relación de artistas eminentes, de ilustres personalidades que han sido y son profesores del Conservatorio, queda bien demostrada su importancia y la huella hondísima que ha de-

jado y deja en la vida y en la cultura de la nación este centro pedagógico.

Bien orgullosos debemos sentirnos todos de que exista el Conservatorio, institución admirable que tanta utilidad presta a la juventud que siente en su corazón el amor al Teatro o al divino Arte de la Música.

De los profesores de esta sección, sólo he de decir que todos han sido y son artistas eminentes y muchos de ellos gloriosos, honra de España. Del amor del Claustro a los discípulos y del entusiasmo con que cumple su misión, basta con recordar un solo hecho. Cuando, por las obras del Teatro Real, se encontraron los profesores sin local en donde dar clases, pudieron quedarse en casa tranquilamente, aguardando a que se normalizara la situación. En vez de hacerlo así, todos, como un solo hombre, desde su ilustre director hasta el profesor más moderno, continuaron dando lecciones en sus domicilios particulares, donde pudieron, sufriendo toda clase de molestias y violencias, pero consiguieron no interrumpir la enseñanza, por bien de los alumnos.

Este rasgo de amor al cumplimiento de su deber, merece consignarse. Profesores, así honran el centro a que pertenecen.

Agradecimiento eterno merece la fundadora del Conservatorio, magnífico centro de estudio de cuya importancia y utilidad, da idea el número crecido de alumnos que en todos los cursos se matriculan. En la actualidad rehasa la cifra de 1.200

De aquí salen artistas maravillosos, músicos y actores que asombra por su arte. Aquí encuentran los jóvenes los medios necesarios para seguir una carrera brillante y honrosa, sin necesidad de sacrificios metálicos.

La sección de Declamación tiene también una importancia capital.

Mariano José de Larra (Figaro), fué una gloria española. Sus artículos de costumbres son maravillosos. ¿Quién no recuerda "El castellano viejo", "El mundo todo es máscara", las cartas a Andrés Niporesas y tantos más; pintura exacta del Madrid de entonces? Uno de los que más impresión me han causado siempre ha sido el titulado "¿Quiero ser cómico?"

¿Hemos mejorado hoy día? Indudablemente; ahora los artistas son ilustrados, unos porque proceden de las aulas y han recibido esmerada educación y otros porque, en su afán de ilustrarse, han hecho un verdadero esfuerzo.

Ya no existen los ignorantes como aquel director que tenía que hacer cortes en una comedia en verso porque consideraba largo el diálogo y suprimía los versos que le estorbaban dejando juntos dos asonantes en un romance o cortaba dos versos en una redondilla dejando los otros dos en el aire.

Ni como aquel actor al que recomendó el autor que tuviese cuidado con la escena de los Alejandro, y al día siguiente decía: "Por

más que he leído todas las acotaciones de la comedia, no he podido averiguar en qué escena salen los alejandrinos.”

El Conservatorio contribuye, en alto grado, a la cultura de los actores. Aquí se aprende la Literatura, tan necesaria para el artista. Se enseña la Indumentaria, evitándose con esto el tristísimo caso de que un actor no sepa como hay que vestir las obras en cada época... o las viste equivocadamente.

Se enseña también la Esgrima, conocimiento imprescindible para todo actor, y buena prueba de ello es que en todos los Conservatorios del mundo, desde su fundación, ocupa un lugar preferente esta asignatura.

Y por último, la Declamación práctica. Los alumnos aprenden a leer en público, a emitir la voz, a accionar con naturalidad; en una palabra, todo lo indispensable para ser artista.

La enseñanza del Conservatorio para el músico y para el cantante, es valiosísima y lo mismo para el actor. Esta época no puede ser la de los artistas ignorantes de todo lo que no sea los cuatro lugares comunes que se adquieren con la práctica, acostumbándose a repetir con monotonía, lo que el apuntador se desgaña por hacerles oír. Del Conservatorio se sale siempre pudiendo ocupar dignamente un puesto en cualquier compañía. Claro es, que es mucho más sencillo, valerse de recomendaciones, entrar de meritorio en un teatro ignorando todo lo que al arte se refiere, y dejarse llevar por la suerte; pero esta solución no satisface hoy en día a la juventud, porque sus resultados no son prácticos.

El teatro, como todas las artes y todas las ciencias, está sujeto a reglas y necesita imprescindiblemente al maestro. Este no puede dar a los alumnos el genio, ni en el Conservatorio, ni en las Universidades, ni en la Escuela de Pintura y de Escultura, ni en ningún Centro de enseñanza, porque el talento, el genio lo da Dios. El maestro enseña, encauza, dirige, perfecciona, aconseja y evita que las condiciones naturales se malogren. Para dar una idea de la importancia de la enseñanza de Declamación en el Conservatorio, sin orden alguno, ni artístico, ni cronológico, tal y como acuden a mi memoria, ahí va un puñado de nombres de artistas eminentes que en él estudiarón:

Balbina Valverde, Julia Civera, Julia Martínez, Alfredo Maza, Emilio Mario, Sánchez de León, Joaquín Manini, José Rubio, Nieves Suárez, José Valles, Manuel Catalina, Pepita Hijosa, Josefa Valero, Emilio Thuiller, la Ruiz Moragas, la Sampedro, Matilde Moreno, Isabel Barrón, Antonio Zamora, Elisa Roldán, Nicolás Lombia, D. Pedro Delgado, Mariano Fernández, Ricardo Zamacois, Julián Romea, el grande, María Guerrero, la inmensa, y otros muchos nombres prestigiosos que no cito por no hacer la lista interminable. De los alumnos jóvenes hay muchos llamados a ocupar brillantes puestos en el teatro.

La misión del Conservatorio es sagrada y de utilidad pública. Y cumple con ella con entusiasmo, estando sus resultados satisfac-

torios a la vista de todo el que los quiera ver, aunque algunos se finjan ciegos. ¿Basta con lo que se enseña hoy en el Conservatorio?. Indudablemente no. Faltan muchas materias que estudiar y medios para desenvolverse dentro de las normas de una buena enseñanza. Los profesores de la sección de Declamación presentaron poco ha, un plan de estudios que revela su amor y su interés por el arte del Teatro. El día que este plan se lleve a la práctica habremos dado un gran paso para acercarnos a la perfección.

«Las sensibilidades dramáticas»

Conferencia pronunciada por el Pro-
fesor D. Gregorio Sánchez - Puerta

En esta jornada conmemorativa del Centenario de la fundación del Conservatorio, interpretada por sus más preclaros Maestros y destacados discípulos, no podía quedar sin papel la Historia del Teatro, siquiera le haya caído en malhadada suerte, intérprete tan desmedrado. Por ello solicito de vosotros gran benevolencia a la que sabré corresponder con la máxima brevedad.

“Las sensibilidades dramáticas” van a ser la materia objeto de mi pobre disertación.

Entre los elementos que integran el complejo arte dramático, cabe destacar tres: el autor, el actor y el público.

Haremos algunas reflexiones sobre los dos primeros.

Hay un caso en nuestra literatura, en que se ofrecen tales rasgos derivados de las relaciones entre actores y autores, que atraen la atención de modo insistente: el caso LOPE DE VEGA. En él, vemos desvíos, atracciones, influencias literarias, predominio de los elementos escénicos, toda la gama, en fin, que la convivencia entre los literatos y comediantes impone. Destaquemos, pues, el caso LOPE.

Bien han calificado los Sres. Gómez Ocerín y Tenreiro como *el momento más dramático que nos es conocido en la vida* de LOPE, aquél a que dió lugar el amor a Elena Osorio, la *Dorotea* de la ficción literaria. Si el poeta atravesó grandes crisis en su existencia, ninguna, externamente tiene la multiplicidad de lances, ni la intensidad de todos y cada uno de ellos, que el instante a que nos referimos.

En Lope cristalizó la dramaturgia española, y todo se conjuró para que así fuera. CERVANTES se vió alejado de la patria en el

momento en que la evolución tenía que hacerse: nuestro dramaturgo, por el contrario, se encontró en todos los lugares donde la palabra renovación se había lanzado. Valencia, Sevilla, Toledo... allí donde la voz de los poetas sonaba más intensamente, allí hubo de encontrarse impulsado por los azares de su impetuosa vida.

Unos amores infantiles con la llamada Marfisa, denuncian ya un carácter audaz. Más ruidosos fueron aquéllos a los que ya hemos aludido: los amores con Elena Osorio, la atriz hija de Jerónimo Velázquez, el autor o director de la compañía que se querelló contra el enamorado escritor, quien puso al servicio de la sátira su pluma para zaherir a la familia de su amada. Verse postergado por otro amante que ofrecía mejor porvenir, a juicio de los padres de la joven, ya que poseía mayores bienes de fortuna, excitó al joven poeta impelienlo a dar rienda suelta a su inspiración mordaz.

Desde este momento, se suceden los incidentes en la vida del Fénix de los Ingenios españoles, en los cuales el nombre de una actriz figura preeminentemente.

Cierto que, el Monstruo de la Naturaleza, como le llamó Cervantes, interrumpió su viaje hacia el destierro para volver a Madrid y cautivar a doña Isabel de Ampuero y Urbina hasta el punto de que abandonase ésta su hogar y marcharse con su amado a Valencia. Cierto que, viudo de doña Isabel, Casó en Toledo con doña Juana Guardo, dando ocasión a que le dirigieran algún dardo, poetas como Góngora; pero también es verdad que al lado de estos amores que le condujeron al matrimonio, hubo otras ocasiones en que se puso de relieve el temperamento impetuoso y decidido de, quién, por esa psicología, pudo dar vida a caracteres femeninos tan pleróricos de vigor, como LA NIÑA DE PLATA, LA MOZA DE CÁNTARO; Casilda, la mujer de Peribañez; y tantas otras que harían interminable el recuerdo.

Y estos amores ocasionaron viajes de índole menos impuesta y forzada que el del destierro. La ciudad del Guadalquivir vió llegar a Lope, en uno de aquellos momentos en que éste en nada reparaba por estar al lado de la actriz que inspiraba sus amores. Por mucho tiempo se unieron las iniciales del poeta al rasgo denunciador de Micaela de Luján. En aquellas circunstancias se desarrollaron los sucesos de modo harto diferente a como tuvieron lugar con las primeras aventuras en el tablado. Todo era dicha en esta ocasión. Micaela, que ha pasado a la posteridad como menos culta que otras amadas del dramaturgo, quizás sin merecerlo, representa la época en que la musa de Lope fluye con la más lisonjera de las facilidades. Pudieron pasar sin tropiezo alguno de las musas al teatro, las producciones en solas horas veinticuatro. La imaginación no encontraba hoscas barreras que necesitasen ser asaltadas. El subconsciente de Lope, que tanto jugó en su vida y en su obra, dormía en la ocasión sin suscitar conmociones que violentasen la zona de censura.

Vemos, pues, que, a consecuencia de amores de actrices, llegó

Lope a conocer ambientes diversos que le hicieron afianzar y mejorarse en sus ideas dramáticas: unas veces por fracasar como amante, otras por verse favorecido.

El caso Lope ofrece igualmente un nuevo aspecto: el influjo directo ejercido en su obra por el actor. La gallardía de Jusepa Vaca impuso un tipo de mujer varonil. Muchos autores sufrieron esta influencia, y por ella surgieron obras como LA SERRANA DE LA VERA, cuyo tema, tratado por Lope, fué luego cultivado también por Vélez de Guevara.

No menos podemos ver en Lope la influencia del escritor para modificar costumbres escénicas. El teatro en tiempo de nuestro dramaturgo sufre transformación tan radical, que merced a ella, puede lograrse más tarde el juego de tramoya que triunfa ya en los días de Calderón, y que se enriquece con nuevas notas en el siglo XVIII. La influencia de los italianos que recorren nuestros corrales, y más profundamente todavía, la influencia francesa, hicieron avanzar la escenografía de un modo decisivo. Pero, hay que aclararlo: el influjo del Fénix de los Ingenios en la escenografía fué muy elemental. Lope acepta los escasos recursos que se le presentan: en este aspecto necesita innovar poco. Lo ha dicho ya un escritor inglés: "su instinto dramático excede a su manera de realizar."

De aquí resulta que la revolución que en la técnica escénica vino a producir, fué cosa, en cierto modo, paralela a su arte: precisamente, por no pensar en la técnica, se encuentran en sus dramas, especialmente en los últimos actos, escenas en las que desmaya el interés, vacila el autor, diluye la acción, se desvía del camino trazado hasta el momento.

El teatro de Lope nos coloca frente a problemas de lirismo, de acción de amplitud temática, de sabor popular; pero nos aparta de la reflexión del concepto estudiado, del trance tratado con toda meditación. El Sr. Machado nos ha dado a conocer un plan de una comedia de Lope, y esto nos indica que no se entregaba siempre a una improvisación absoluta; pero no borra la sospecha de que el sistema general de la obra de aquel escritor era francamente de improvisación. Por eso, cuando destacamos algún momento altamente feliz suele ser en ocasiones como cuando escribe el soneto de "LA MOZA DE CANTARO".

Una moza de cántaro y del río,
 más limpia que la plata que en él lleva,
 recién herrada de chinela nueva,
 honor del devantal, reina del brío,
 con manos de marfil, con señorío
 que no hay tan gran señor que se le atreva,
 pues donde lava, dice amor que nieva,
 es alma ilustre al pensamiento mío.
 Por estrella, por fe, por accidente,

viéndola henchir el cántaro, en despojos
rendí la vida al brazo transparente,
y, envidiosos del agua, mis enojos
dije: "¿Por qué la coges de la fuente,
si la tienes más cerca, de mis ojos?"

La fuerza emotiva que se desprende del alma de Lope al contacto con sus creaciones viene a poetizar a la naturaleza entera, y da forma a descripciones y narraciones plébricas de un bucolismo realista cual el que hermosea las palabras de Casilda, que luego parecerá que se escuchan al través de las que Rojas Zorrilla puso en GARCIA DEL CASTANAR.

No es ocasión para insistir sobre el arte de Lope: interesaba sólo apuntar que el influjo de una u otra forma de sus relaciones con los actores de su tiempo le hizo avanzar en su arte. El afecto con los actores que representaban las obras del dramaturgo es bien patente. El público sintetizaba la admiración, y así lo demostró en aquel día de la muerte: 27 de agosto de 1635. En la manifestación general de duelo con motivo del entierro del escritor: todo el mundo lloraba, como quien echa de menos una joya que le han hurtado.

Parece que la vida del actor esté condenada a menor perpetuidad: la obra del escritor se representa de nuevo, con adaptaciones o sin ellas; pero dando siempre lugar a renovación de ideas y sentimientos. Con la muerte del actor, la humanidad queda limitada a conservar el recuerdo. Y sin embargo, muchas de las sensaciones que se eternizan en la obra, nacieron muchas veces, no por libre inspiración del poeta, sino por influjo del comediante.

Muchos nombres se conservan. Los actores del siglo XVII y de fines del siglo XVIII nos pueden ser conocidos con muchos e interesantes detalles a poco que tengamos curiosidad por enterarnos de sus contratiempos y alegrías. Y sobre todo, de su arte. Pero en esta ocasión no nos preocupan los cómicos en sí, antes bien, en su relación con la inspiración de los poetas.

Y en este sentido, notas curiosas suministran Nicolás de los Ríos, los Prados o Pedro de la Rosa o Juan Bautista Valenciano, y entre las actrices, la ya citada Jusepa Vacá: la Bezona, fruto de los amores de Rojas Zorrilla con la actriz María de Escobedo si aceptamos lo que parece que no tiene más valor que una leyenda; la Tirana; María Ladvenand, la actriz muerta en la plenitud del éxito: Rita Luna y tantas y tantos, que hasta el día podríamos señalar como inspiradores hasta de obras y series de obras basadas en sus dotes personales: a las mentes de todos habrá acudido ya el nombre de la insigne actriz, Loreto Prado.

Citemos un actor de la época clásica, como ejemplo de lo que decimos: Cosme Pérez, a quien se le conoció con el apodo de Juan Itana.

Discípulo de Tomás Fernández Cabredo el celebrado gracioso,

llamó la atención del público desde el primer momento. Ingresó, como todos los actores de su tiempo, en la Cofradía de la Novena. Ello fué el año 1631, y juntamente con su mujer, María de Acosta, y con su hija, Francisca María Pérez. Trabajó con Pedro de la Rosa y con Antonio de Prado. Se ha repetido la especie de que casó con Bernarda Ramírez, la aplaudida *Graciosa*, pero esto es un caso más de la influencia del arte sobre la vida de los artistas, ya que el error no puede haber nacido más que de una falsa interpretación de los entremeses en que figuran ambos cómicos como marido y mujer. Bernarda Ramírez casó con Bartolomé de Robles, y fallecido éste en 1646, con Sebastián de Prado.

Encuétrase Juan Rana envuelto en una página que no hemos de recordar, y que ha sido objeto de labor de eruditos. Lo que nos importa es consignar que son sinnúmero los entremeses de Quiñones de Benavente, de Solís y de Cáncer, y de cuántos sobre el género escribieron, que se dirigen directamente a este cómico llamándole por su apodo. No menos de cuarenta y uno cita D. Emilio Cotarelo de los escritos *ex profeso*, haciendo cuenta aparte de aquéllos en que figura el nombre de dicho gracioso.

Explica esto, que aunque haya ciertos motivos para dudar que sea verdad el aserto de que su vida resultaba digna de ejemplo, el público aplaudía al artista y se olvidaba del hombre. Y así se comprende que haya sido objeto de este cómico de una de las demostraciones más solemnes de admiración que en los anales de la escena se registran. Era octogenario cuando pisó las tablas por última vez. Casi no habló, la obra se intitulaba EL TRIUNFO DE JUAN RANA. El triunfo es de su estatua, invención ingeniosa y hasta simbólica, puede decirse. En efecto el artista aparece en un carro de honor con mucho acompañamiento. Se oyen gritos de ¡Viva Juan Rana! y Escamilla, también gracioso, pero de la nueva generación, declara que debe gritarse tal viva, pues "victorioso, le coronan por máximo gracioso."

Un hombre dice:

Pues en su casa vive retirado
negando aclamaciones al tablado,
hoy en su estatua triunfal engrandecido

Y el festejado comenta:

"De suerte, que aunque había presumido
que era yo el que venía con tanto estruendo
soy mi estatua y no yo. Ya, ya lo entiendo."

Cuatro años sobrevivió a esta apoteosis, y cuéntase que, fué su influencia de suerte, que pudo salvar la vida a una sobrina suya,

condenada a muerte, por haberla dado a su marido de acuerdo con un su amante.

Cuanto mayor ha sido el acuerdo entre los actores y los dramaturgos, mayor ha sido también el auge del arte teatral. En circunstancias célebres han quedado unidas la doble personalidad para reforzar el argumento: Lope de Rueda, Shakespeare, Moliere, por no citar otros, fusionaron en su espíritu las dos actividades. Dionisio Solís, González del Castillo y algunos más, desde modestas situaciones lograron alcanzar renombre entre la posteridad por sus concepciones literarias forjadas al calor de la experiencia personal y de la observación del ambiente.

Bien se descubre el afán de compenetrarse con la representación en los escritores. Todo poeta alberga en su alma un espíritu de actor. Recuérdese a Marquina tomando parte en una representación del MONJE BLANCO, a Sasonne pisando la escena repetidas veces, a Valle Inclán dirigiendo activísimamente los ensayos de su última obra. Y el insigne D. Jacinto Benavente ofrece caso más que singular, no ya sólo encarnando el papel de Crispín en ocasión memorable, sino también, y más intensamente, en acto que muchos de los que me escuchan habrán presenciado. Declarado insistentemente que no volvería a estrenar, fué desde la escena, rodeado de artistas y frente a frente del público, cuando rectificó su decisión y subyugó su voluntad a la voluntad de los que le acompañaban. Desde el gabinete de trabajo no habría torcido su propósito; pero en el momento en que no se podría discurrir si en su sensibilidad predominaba el escritor o el actor, pugnaron por lograr vida escénica la serie de personajes que ya se plasman en la fantasía del admirado dramaturgo, y llamaron a su corazón aquéllos que pululan, quizá, en el subconsciente, o aguardan el día en que tomarán forma en su imaginación.

Dentro de la complejidad del arte dramático podríamos percibir que la representación, más que suma de la sensibilidad del escritor y la del actor, llega a la cumbre cuando se logra la fusión de ambas sensibilidades. Pirandello ha ofrecido el problema en SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE UN AUTOR. Los personajes protestan al verse interpretados por los cómicos. La representación no ha de ser, por tanto, ficción. El arte realista moderno se ha desprendido del coturno y de la máscara, para vestirse con las pasiones que agitan a la sociedad y al individuo. Y cuanto mayor es el estudio humano realizado en el drama, mayor ha de ser también la fusión entre autor e intérprete. El arte realista hermana, con insistencia progresiva, a poetas y a comediantes. Así nos va resultando cada vez más incomprendible, que en un tiempo la condición de histrión rebajara el aprecio de la personalidad. En cambio, se intensifica el aplauso, y se otorgan respetos y se expresan admiraciones hacia aquéllos que saben superponer a su psicología, la que corresponde a aquellos personajes que el escritor supo arrancar de la vida. Al morir María Guerrero, se sintió un duelo nacional. La Humanidad ha tejido su

corona de laurel para memoria eterna de la actriz insigne. El que fué catedrático del Conservatorio y compartió su vida con María Guerrero, recibió el homenaje a que se había hecho acreedor por su entusiasmo en dignificar la escena nacional. Aun parece que se conservan en los sentidos las muestras de admiración póstuma rendidas ya en Barcelona, ya en Madrid, ante los malogrados Irene Alba y Santiago Artigas.

Sensibilidad de actor, delicada percepción del matiz humano, muestra perenne de comprensión, dormido éxito que parecía condenado a ser flor de un día, cada vez se estudia con interés creciente y adquiere mayor nota de justicia. Al estudiar el arte dramático todo será fragmentario sino se consideran unidos en solo haz y como una sola personalidad las dos sensibilidades: la del escritor y la de su intérprete. El poeta pide al actor un esfuerzo; muchas veces el actor ha enseñado al poeta el camino de una acusada psicología humana.

La compenetración se acentúa a medida que se cambia la fórmula. Antes podía hablarse de la Vida del Arte; la Humanidad tiende a saborear el Arte de la Vida.

«¿Masculino o femenino?»

Comentarios sobre trajes (con proyección) a cargo de la Profesora Srta. Victorina Durán

Dedicada hace años a los estudios de investigación histórica, de trajes, muebles, arquitectura, etc.; de todos aquellos elementos plásticos que sirven para reproducir escenas fieles de la vida pasada; uno de los aspectos que más me han interesado, es la interpretación dada por los artistas a obras de otros tiempos.

Al escribir este ensayo, he creído que no debo olvidar ni un momento que este trabajo va encaminado exclusivamente al arte escénico y no a un trabajo de investigación histórica; que el artista de teatro debe tener un criterio artístico, claro, profundo y bien definido, para vestir un personaje o montar una obra teatral, mucho más que una erudición histórica, vasta y exacta en sus detalles; éste debe de aprovechar las investigaciones de los historiadores, pero no realizarlas él; debe ser artista pero no historiador.

Con ser muchas las impropiedades históricas con que visten los personajes o se monta una obra en nuestros teatros, son mucho más graves las deficiencias de cultura artística que se ven en estos trabajos.

Voy a exponer a base de ejemplos históricos cómo el artista de diferentes épocas crea diversas interpretaciones de una obra literaria y cómo el fondo espiritual de toda obra, si tiene un verdadero valor artístico, borra todas las manifestaciones históricas externas, pasando de su condición limitada de tiempo a la general del arte.

Hay dos grandes fuentes inmediatas para historiar la indumentaria; una la constituyen los monumentos figurados antiguos (estatuas, relieves, pinturas, grabados y dibujos de tiempos pasados) y

otra (ocupando un lugar secundario con relación a la primera) son las fuentes literarias (inventarios, crónicas, descripciones de viajes, obras de pura literatura, pragmáticas relativas al lujo, a regular la fabricación de telas y joyas, garantía sobre la calidad de éstas y las exportaciones e importaciones de primeras materias para el indumento o de productos manufacturados de éste.)

Estudiando las obras de arte antiguo, tanto en frecuentes visitas a nuestros Museos y a muchos extranjeros, por el estudio, mediante reproducciones gráficas, y en caudal bastante considerable de obras de arte antiguo, se puede hallar materia suficiente para poder contestar a las siguientes preguntas, que constituyen el fondo de este trabajo:

Toda obra teatral de tiempos pasados, ¿debe montarse sujeta, en absoluto, a la verdad histórica, de trajes, joyas, fondos escénicos arquitectónicos, decorado y mobiliario de éstos?

¿Podemos estar seguros de poseer los elementos arqueológicos suficientemente depurados en cuanto a su autenticidad histórica?

¿Podemos tener la seguridad de que nuestra interpretación histórica será exacta?

El trabajo de vestir y montar una obra teatral, ¿puede ser un verdadero trabajo artístico?

¿Cabe un margen de libertad artística en la selección y manejo de esos materiales arqueológicos?

Que es lo fundamental, ¿la verdad histórica del indumento y de lo que constituye la escena, o la creación del artista?

El teatro, ¿debe ser en todo momento una obra de arte, o ante el pasado ha de sacrificar el arte a la historia?

La creación del artista, ¿puede desarrollarse dentro de los límites del conocimiento arqueológico de la indumentaria y materiales de decoración escénica, o en un terreno de gran libertad y fantasía?

¿Se debe ir para esos trabajos, al fondo espiritual de la obra dramática o a lo externo de época y país?

Ese fondo espiritual, ¿debe tener siempre una misma interpretación o ésta puede ser variada?

¿Podemos tener la seguridad de que nuestra interpretación espiritual de la obra dramática será la única posible, o sólo debemos procurar dar de ella una *interpretación nuestra*, concienzuda, profunda y artística?

Frente a estas preguntas (que son otras tantas cuestiones de historia y estética de la indumentaria y de la decoración escénica) debemos buscar su contestación en el arte antiguo, libres de todo prejuicio. Contestarla según nuestros actuales sentimientos, podría llevarnos a un engaño, y quienes no compartiesen con nosotros un mínimo de orientación, podrían juzgar como un sofisma nuestros argumentos; lo cierto es que, las contestaciones dadas a las preguntas que antes formulé, tendrían un valor particular si sólo se basaran en nuestro criterio presente, y un trabajo que aspire a ser

convicente y útil debe estar lejos de todo particularismo ideológico.

Con un criterio de la época actual, frente a estas cuestiones, difícilmente se podrían defender con hechos generales, los relativos a tiempos diferentes.

El pasado es campo de observación para nosotros y fué de experiencia para las gentes de otros tiempos; háy que buscar la contestación a nuestras preguntas en los dominios de la historia.

Así, el arte contemporáneo, espiritualmente, se mueve entre dos polos, el cariño al pasado y un deseo de romper con él y exaltar la personalidad individual de los artistas y la personalidad temporal de nuestra época.

Las producciones artísticas, contemporáneas, unas van al pasado y siguen una franca tradición (a veces casi una copia) y otras van al deseo de extremada novedad. Las ideas y los hechos, son estos, no pueden desconocerse. Sería pueril creer que se aleja el peligro por taparnos los ojos con las manos. Lejos de esto se le debe mirar con firmeza, conocer bien esas ideas y con serenidad discurrir sobre ello.

Para la finalidad de mi trabajo, las obras teatrales las clasifico en los siguientes grupos:

Obras contemporáneas.

Obras francamente históricas, es decir, relativas a una época bien determinada (por ejemplo "Las Mocedades del Cid" de Guillén de Castro, o el "Enrique VIII" de Shakespeare.)

Obras de tema histórico, pero escritas con cierta amplitud de fantasía o libertad en cuanto a las particularidades temporales o de lugar y que adquieren un valor universal; pueden servir de ejemplo desde "La Comedia de las equivocaciones" de Shakespeare, que a pesar de basarse en los *Mencmos* de Plauto y desarrollarse la escena en Efeso, tiene muchísimo del ambiente de la época del escritor inglés y de la Corte inglesa hasta "Los Nibelungos" de Wagner o de Hebbel, el "Fausto de Goethe, o la serie teatral de "Don Juan"; se pueden añadir el "Tristán e Iseo" de Wagner, "La Vida es sueño" de Calderón, "Macbeth" y "Hamlet" de Shakespeare, como ejemplos bien típicos. Es conveniente una pequeña aclaración.

Comenzaré por las dos últimas tragedias citadas: "Macbeth", se basa en la *crónica* de Holinshed y en los *anales escoceses* de Boethins; pero el valor histórico se desvanece casi por completo y queda un personaje y un drama profundamente humano con un carácter universal. La tragedia de Hamlet se basa en la *crónica Dánica* del siglo XII, pero es una verdadera leyenda popular irlandesa. El mismo valor de leyenda tiene "Tristán e Iseo", de Wagner, en cuyo drama musical los pocos datos históricos y geográficos del primer acto desaparecen en el segundo y tercero, adquiriendo un valor universal y encuentran una escenificación de gran valor psicológico acusando, solo y de un modo enérgico, el tema de la *noche redentora* en el segundo acto y del *mar desierto* en el tercero. La teatralización de "Don Juan" no puede escapar al fondo puro de leyenda y las condiciones de lugar

y de época varían, no por el personaje y el fondo de la obra, que son universales y, por lo tanto, no las tienen, sino por el estilo literario y aun musical de cada una de las versiones teatrales (la de Tirso de Molina, la de Moliere y ésta, convertida en la maravillosa ópera de Mozart, fuertemente impregnada del sentimiento "rococó" tan en oposición a la sencillez y serenidad de nuestra literatura del renacimiento.) "Los Nibelungos", tienen un valor fundamental de mitología, desarrollado en diferentes versiones durante la Edad Media y continuadas modernamente por Wagner y Hebbel.

El último grupo está constituido por obras simbólicas, mitológicas y de pura fantasía, en ellas no existen las particularidades de tiempo y de lugar, o sólo aparecen de un modo muy vago, por ejemplo "La Tempestad" y "Noche de epifanía" de Shakespeare.

En los cuatro grupos establecidos, se va de lo actual, en el que para nada hay que pensar en una escenografía histórica ni puramente poética, a la obra de teatro francamente histórica, continuando en aquellas en las que los elementos históricos suyos originarios se esfuman poco a poco adquiriendo valor los de carácter universal, esto es, en que se hace impreciso lo histórico, para convertirse en elemento literario cada vez en su más puro concepto, o en que lo histórico en sucesivas versiones va siendo sustituido por interpretaciones artísticas libres; o bien (como en el caso de "Los Nibelungos") el fondo mitológico por desarrollarse en una vasta región geográfica (Norte de Europa) y durar un larga época (Edad Media) en la serie de versiones se mezclan hechos históricos y así toman un aspecto general histórico geográfico que de ningún modo puede ser precisado ni siquiera en un siglo.

Por último, de esas obras vagamente históricas, se basa el cuarto grupo, formado por aquellas que no corresponden a tiempo alguno, pero que para sugestionar la fantasía del público, el autor coloca su acción en tiempo y países remotos; en esas obras reina por completo la fantasía creadora del artista.

Para el primero y cuarto grupo sobra todo el elemento arqueológico; por lo tanto, la materia de este trabajo, se circunscribe dos grupos del centro, el segundo y el tercero.

He procurado coordinar el desarrollo de esos grupos de tal modo que, aun hechas las clasificaciones anteriores, se muestre bien de relieve, que en la realidad de la producción artística no hay saltos, hay continuidad, y que sólo en las obras de los grupos segundo y cuarto, se pueden fijar de un modo terminante las características de lo histórico o de lo puramente artístico, de la realidad o de la poesía.

Aun aquí conviene señalar dos hechos: una obra contemporánea pierde en breve espacio de tiempo su cualidad de tal para tomar un tinte escénico e histórico; sirvan de ejemplo "La Dama de las Camelias", las comedias de Bretón de los Herreros y para nosotros ya, las de Tanayo y Baus. En los últimos años hemos visto poner en escena "La Dama de las Camelias" (o representarla en película) como obra

actual y hemos descubierto inmediatamente el anacronismo en bastantes pasajes, pues, esa obra de Dumas (como la mayoría) poseen una gran cantidad de elementos morales, sociales y estéticos propios de la época y país en que fueron escritas, y cuando se prescinde de los caracteres de época y país quedan sin explicar muchos pasajes de esas obras teatrales.

Existe un segundo hecho y es éste: sólo cuando un acontecimiento o un personaje histórico pasan de su condición limitada de tiempo a la general de arte, es cuando adquieren vida inmortal; Hamlet o Segismundo, supuestos príncipes de Dinamarca ó Polonia, han adquirido una vida tan intensa y universal que no tienen otra igual todos los reyes juntos de Dinamarca y Polonia. El Cid, gracias a los poemas y obras teatrales, vive más que los reyes y los grandes capitanes de su tiempo.

Con lo dicho, no quiero adelantar conclusión alguna a los problemas planteados en este trabajo; sólo quiero apuntar dos hechos más que tienen las cualidades del problema.

La indumentaria tiene un campo limitado, si se atiene uno a lo que significa la palabra; pero la realidad artística rompe esos límites. El indumento se sitúa dentro del estilo artístico y adquiere la mayor amplitud, como sucede con el monumento arquitectónico que no puede ser debidamente conocido sino se coloca en el centro del campo artístico. Arquitectura e indumentaria, responden a dos necesidades, una práctica o material que es la utilidad y otra estética o de belleza y aun puede añadirse que una tercera de carácter moral, el pudor, pues si hay pudor para el cuerpo humano existe también para el cuerpo social (la familia, las agrupaciones sociales, la misma comunidad de fieles, es decir, en todos aquellos aspectos colectivos de la vida cuya índole moral determina el recogimiento, el taparse a las miradas ajenas.) Tal amplitud de contenido de los elementos que constituyen todo estilo, poseen también el indumento y la arquitectura hasta el punto que son muchos los tratadistas de estas materias los que han creído encontrar en la indumentaria el origen de todo estilo; pero si esto no puede ser tomado como verdadero, si que es innegable que la arquitectura contiene el fundamento de la representación de todo estilo y que el indumento no puede ser explicado y comprendido en su naturaleza y en sus aspectos históricos y geográficos mas que por todos los elementos de un estilo. Por lo mismo es inseparable de las estructuras arquitectónicas góticas, las formas decorativas que tienden a los agudos del edificio y todo él lo envuelven suntuosamente y es inseparable del indumento en el final de la Edad Media las formas agudas y la suntuosidad con que se atavía el hombre (el agudo capirote y la extremada punta del calza lo.) Y si la música de Juan Sebastián Bach no puede tener otro marco que el rococó—aquella polifonía compleja, riquísima e intrincada en sus formas—el *Don Juan, de Mozart* en una escenificación renacentista, queda descentrado de estilo histórico, se desarrolla en un ambiente

de estilo que no es el suyo y estéticamente se explica mal y se siente peor.

La moda no es un capricho pasajero de alguna dama o de un hombre—un Carlos V, un Francisco I, un Felipe II, un Enrique VIII, o una María Estuardo, la Emperatriz Isabel, María de Médicis...—si no, un verdadero producto de estilo temporal y geográfico (mas del primero que del segundo: ya que han sido y son posibles modas internacionales).

Y también, la moda al ser puesta en escena se une, como obra de estilo y como producto social, a todo lo que pueda rodear al hombre y ser susceptible de convertirse en imágenes artísticas—muebles y utensilios, arquitectura y su decorado, paisajes urbanos y jardines. Colocados en este terreno, se nos presentan con la claridad de lo evidente, dos hechos: uno de ellos, que el carácter temporal, geográfico—si existe—y social de un traje ha de estar íntimamente unido con los caracteres históricos, de lugar y sociales de cuanto rodee al *personaje vestido* con un indumento histórico; segundo hecho, que junto con esa *unidad* antes citada, va la *unidad artística* y el indumento no puede hacerse con independencia de todo lo demás que forma la llamada decoración escénica.

Por ejemplo, es un espectáculo desdichadamente artístico el que ofrecen la mayoría de nuestros teatros (en ninguno como en el que fué teatro Real, por la índole de las obras puestas en él y la suntuosidad a que obligaba ese coliseo) exhibiendo una indumentaria que no une con el resto de la obra escénica, ni aun unos trajes con otros, formándose unos conjuntos artísticos tan disparatados que si los viésemos en un cuadro condenaríamos al autor a no coger en su vida los pinceles.

Desde un punto de vista abstracto, convencional, se puede hacer el estudio de la indumentaria independientemente del ambiente de época, país y social, como de un modo parecido se forman los herbarios para el estudio de la ciencia botánica, sin colocar las plantas en su ambiente físico, y estando muertas, secas. Pero, del mismo modo que, para una obra artística de la naturaleza, no puede hacerse un jardín con las plantas secas de un herbario, no puede hacerse la obra artística de la escenografía teatral, colocando unos trajes sobre el fondo de unas decoraciones, como las plantas secas se colocan sobre fondos de cartón. La indumentaria, como obra de arte (teatral o para un cuadro o estampa) ha de ser concebida, proyectada y ejecutada a la vez con el fondo de los personajes del cuadro o del teatro.

Pensé al planear este trabajo, que sería inútil hablar de la naturaleza de la "Indumentaria" y de la moda como un estilo temporal por encima de sus manifestaciones de estilo individual y teniendo mucho mas valor el tiempo que el país; quiero decir que no hay moda que no sea producto de una época, pero, puede serlo, poco o nada de un país, ya que en tiempo pasado hubo modas de carácter in-

ternacional y al presente hasta el pueblo turco y casi por completo el japonés han abandonado sus modas nacionales para adoptar el tipo europeo de moda (antes se implantó en América.) Pero escritas un montón de cuartillas sobre esas esas materias he visto que no era absolutamente necesario tratarlas aquí, que empañaría tal vez, la claridad de conjunto de lo que es el tema de este trabajo, y que muchos aspectos de las materias antes indicadas están expuestos de un modo perfecto en el ensayo de Jorge Simmel (Filosofía de la moda). Abandono estas materias para tratar de las cuestiones formuladas al principio como preguntas.

TODA OBRA TEATRAL DE TIEMPOS PASADOS ¿DEBE MONTARSE SUJETA EN ABSOLUTO A LA VERDAD HISTORICA DE TRAJE, JOYAS, FONDOS ESCENICOS ARQUITECTONICOS, DECORADO Y MOBILIARIO DE ESTOS?

A partir del siglo XV, en Italia, el estudio del pasado se ha hecho muy intensamente, pero, la labor realizada en ese orden de conocimientos durante el siglo pasado y los años del presente, es verdaderamente asombrosa. Siempre recordaré dos hechos: la impresión de estupor que me produjo la primera vez que visité la gran biblioteca del museo londinense "Victoria and Albert", con sus cientos de miles de volúmenes consagrados a estudios de arte unos y otros formados por álbumes fotográficos o reproduciendo en grabados obras de arte antiguo. Más serenamente esa impresión quedó reforzada al recorrer las páginas de la nutrida bibliografía de Arte, en los seis volúmenes de la edición castellana del libro de Carlos Worman "Historia del Arte"

Ante tan inmenso caudal de documentación histórica del Arte, parece supérfluo el que no se haga la siguiente pregunta al tener que realizar un trabajo artístico de base histórica. "¿Hallaré todos los elementos del pasado que he de necesitar?". Y, sin embargo, la práctica nos evidencia muchas veces que después de una larga labor de rebusca, nos faltan muchos detalles artísticos del pasado, que debemos suplir con *arreglos* hechos por nuestra fantasía a base de los datos que hemos podido reunir.

Claro es, que se presenta ahora la siguiente pregunta: Esas lagunas ¿realmente existen en la actual investigación histórica o son ignorancia del operador?. En un orden ideal o teórico, podemos decir que esa pregunta puede ser contestada: un trabajo mayor de rebusca podría dar la contestación. No hay que olvidar que, los artistas tendrán que trabajar prácticamente para vestir un personaje o montar una obra teatral, y que sus investigaciones han de estar energicamente acondicionadas por dos factores: tiempo y material disponible. No es lo mismo la investigación del erudito, respecto a unos datos históricos, que los del artista. El erudito puede pasar años investigando sobre las fibulas bizantinas, al artista escenográfico, la realidad quizá no le consienta emplear mas de un día en esa rebusca. El erudito puede incluso trasladarse a las ciudades extranjeras

que poseen grandes bibliotecas de arte y grandes museos arqueológicos o de Bellas Artes; el artista escenógrafo, para tener datos sobre unas ffbulas bizantinas, que usaron algunos personajes de una obra teatral, es casi seguro que tendrá que trabajar con los elementos que tenga mas al alcance de la mano, no pudiendo hacer otra cosa o arruinaría a la empresa teatral cuyo servicio prestaba sus trabajos. He querido presentar claramente la realidad entre la investigación de un sabio arqueólogo y la rebusca de datos hecha por un artista de teatro.

¿PODEMOS ESTAR SEGUROS DE POSEER LOS ELEMENTOS ARQUEOLOGICOS SUFICIENTEMENTE DEPRADOS EN CUANTO A SU AUTENTICIDAD HISTORICA?

La contestación a esa pregunta salta inmediatamente: "No podemos estar seguros de que manejen datos arqueológicos exactos en cuanto a su autenticidad."

Pero, cuando recordamos, por ejemplo, el Catálogo de las telas antiguas existentes en el Museo del Cincuentenario de Bruselas, Catálogo escrito por Madame Erreta y que he tenido que manejar bastantes veces, la contestación es también negativa. Pero no en el orden de las falsificaciones, sino en el de las dudas o atribuciones temporales y geográficas muy variadas, respecto a una misma tela. Así, el artista escenógrafo, que no es posible que sea un arqueólogo, tiene que prestar a lo que esos sabios hacen y afirman y cuando hay dudas entre ellos, no es el artista escenógrafo el que tiene la obligación de resolverlas... arqueológicamente, pero sí en la práctica artística, y en ésta resuelve, no por convicción de sabio, sino por sentimiento de artista.

¿PODEMOS TENER LA SEGURIDAD DE QUE NUESTRA INTERPRETACION HISTORICA SERA EXACTA?

Esa pregunta está en gran parte contestada. Un hecho histórico creo que será bastantes para que la contestación sea completo en un aspecto de ella.

El célebre pintor prerrafaelista inglés, Halman Hunt, se propuso pintar un cuadro que representara a CRISTO NINO DISCUTIENDO CON LOS DOCTORES; esto fué hacia 1890. El artista, fiel a las doctrinas de la Escuela que predicaban la verdad, siempre y por encima de todo, se pasó cinco años en pacienzudas investigaciones y lecturas sobre el pasaje evangélico en cuestión, sobre el carácter de los judíos, su etimología, indumentaria, etc., etc. No contentó, quiso que el *color local* de su cuadro fuése exacto, y partió para Judea; allí estuvo una larga temporada pintando. Después de tan costosa labor, se pintó el cuadro y fué expuesto. Una señorita judía, al hacer la crítica de él, escribió lo siguiente "Es una hermosa obra de arte, pero su autor está poco documentado; ignora que uno de los rasgos más d'stintivos de la raza de Judea es que sus hombres tienen los pies planos, y el artista inglés ha pintado a los Doctores judíos de su cuadro con la planta de los pies combada."

¿Que es un bagatela esa cuestión de anatomía etnográfica? No;

se trata de la verdad en la obra de arte, y ese rasgo, es rasgo distintivo de raza, superior a un detalle indumentario. Aun suponiendo que Holman Hunt no hubiese incurrido en tal inexactitud, su cuadro, como obra de arte, no puede compararse al maravilloso de Veronés que representa el mismo asunto y guarda el Museo del Prado y ambos cuadros valen como obra de arte.

En la contestación de la presente pregunta se presenta otro aspecto que no es el de ignorar (sea por la causa que fuere) los datos arqueológicos que es preciso manejar o no estar depurada la autenticidad o clasificación histórica de los que se poseen. Supongamos que esos datos son completos, verídicos y propios de la época que se les atribuye. El artista escenógrafo (o el artista pintor o escultor) puede realizar dos trabajos: uno de simple copia, de reproducción en fasesímil, otro de interpretación artística; el primero es más mecánico que artístico.

Por lo general no puede el artista, de época alguna, anular su personalidad y su época en todo lo que toma para su obra de arte. A las formas de la Naturaleza como a las formas de los objetos fabricados por el hombre, el artista les imprime el carácter o estilo de su personalidad, de su tiempo y de su raza.

EL TRABAJO DE VESTIR Y DE MONTAR UNA OBRA TEATRAL. ¿PUEDE SER UN VERDADERO TRABAJO ARTÍSTICO?

Hace bastantes años tuve ocasión de ver una serie de fotografías de la *mise en scene*, de un drama sobre Cleópatra ejecutado en Berlín. Trajes, armas, adornos, muebles y arquitectura habían sido escrupulosamente proyectados por un grupo de eminentes egiptólogos y helenistas; todo se reprodujo con una fidelidad maravillosa y toda la escenografía era cosa muerta; un trabajo puramente cerebral. Poco después actuó en Madrid la maravillosa compañía de Sergio Diaghileff y se ejecutó la pantomina Cleópatra. Fui a verla con el temor de ver reproducido el producto cerebral de Berlín; nada de eso; allí, todo el elemento arqueológico estaba vivo; personajes egipcios y griegos vestían y se movían llenos de vida; la ilusión era completa; el grupo, por ejemplo, de sátiros, hacantes y faunos, parecía arrancado de vasos griegos. Tuve el atrevimiento de comparar unas fotografías de los personajes de la compañía de Diaghileff con otras fotografías de vasos griegos; los personajes de estos y los otros eran diferentes; la comparación me resultó tan estúpida como si se hiciese entre un cuadro de paisaje reproduciendo un rincón de Barbizón y el mismo rincón; entre una marina de Van Goyen y el mar de Holanda.

La escenografía es una de las dos formas de ilustración de una obra literaria; ésta con un movimiento sobre masas corpóreas; la otra forma, es la de la estampa o viñeta puesta a un libro. En este último tipo actúa el dibujante, grabador o pintor; en el otro, el director artístico de escena y como en la obra arquitectónica los artistas y los artifices que le secundan y, además, los actores. Creo que es inútil insistir en este tema, porque es evidente que el trabajo de

vestir y montar una obra teatral puede ser un verdadero trabajo artístico, como el de ilustrar un texto literario o vestir, agrupar y ponerles un fondo a los personajes de un cuadro.

¿CABE UN MARGEN DE LIBERTAD ARTISTICA EN LA SELECCION Y MANEJO DE ESOS MATERIALES?

En absoluto, la misma que cabe frente a los elementos naturales, cuando el pintor o el literato realizan una obra de arte. Precisamente esa libertad es la que convierte su trabajo en obra de arte y no en trabajo de sabio arqueólogo o de investigador sociólogo.

QUE ES LO FUNDAMENTAL ¿LA VERDAD HISTORICA DEL INDUMENTO Y DE LO QUE CONSTITUYE LA ESCENA O LA CREACION DEL ARTISTA?

EL TEATRO ¿DEBE SER EN TODO MOMENTO UNA OBRA DE ARTE O ANTE EL PASADO HA DE SACRIFICAR EL ARTE A LA HISTORIA?

LA CREACION DEL ARTISTA ¿PUEDE DESARROLLARSE DENTRO DE LOS LIMITES DEL CONOCIMIENTO ARQUEOLOGICO DE LA INDUMENTARIA Y MATERIALES DE DECORACION ESCENICA O EN UN TERRENO DE GRAN LIBERTAD Y FANTASIA?

PARA ESOS TRABAJOS ¿SE DEBE IR AL FONDO ESPIRITUAL DE LA OBRA DRAMATICA O A LO EXTERNO DE EPOCA Y PAIS?

EL FONDO ESPIRITUAL ¿DEBE TENER SIEMPRE UNA MISMA INTERPRETACION O ESTA PUEDE SER VARIADA?

Para contestar a estas preguntas, he seleccionado una serie de fotografías que muestran varias interpretaciones de "Hamlet" y "Romeo y Julieta".

Vemos primero tres estampas del siglo XVIII que representan escenas de la tragedia de "Hamlet" y del modo de vestir de este personaje.

Un retrato del gran trágico inglés Garrick que viste como los caballeros del siglo XVIII.

Otras tres interpretaciones del personaje "Hamlet", Josef Kainz, Kemble y Faure. Reproduzco otras fotografías del modo de montar esa obra en el siglo XX en Inglaterra y Alemania (la rareza de los esquemas de Poelzig obedecen, en gran parte, a la ejecución del dibujo.)

Los mismos ejemplos vemos con la otra tragedia de Shakespeare, "Romeo y Julieta". Aquí se ha llegado a la interpretación francamente revolucionaria de Alejandra Exter, para el teatro de Moscu.

La variedad de leyes estéticas seguidas en estas obras está en la ausencia del uso de trajes y fondos contemporáneos al artista; esto aparece en algunas interpretaciones del siglo XVIII y hoy se ha hecho en el mismo "Hamlet". Sin embargo, actualmente repugna a nuestros sentimientos estéticos. ¿Por qué? Por nuestra educación histórica del arte. Pero ésta no precisa el fondo y el indumento si se realizan con un alto valor artístico.

Creo que quedan contestadas las preguntas formuladas; y la contestación ha nacido, no de un modo de pensar hoy día, sino del ejem-

plo dado por la historia. Siempre, siempre, en la interpretación artística de un hecho o de un texto literario, de un relato etc., ha dominado la creación del artista, con la POESIA DEL ESTILO de su temperamento, de su época y de su escuela.

Ahora bien, resta una última pregunta. ¿Podemos tener la seguridad de que la interpretación espiritual de un texto literario (drama histórico o historia, leyenda o poema) hecha en el tiempo presente será la única posible? Los ejemplos antes expuestos: Los de "Hamlet" y "Romeo y Julieta", en los siglos XVIII y XIX, nos muestran que cada época y cada artista tiene un modo peculiar de interpretar el fondo espiritual de una obra dramática, y lo que importa no es pretender la *única posible*, sino que sea *personal, concienzuda, profunda y verdaderamente ARTÍSTICA*. Al cabo y al fin, Arte y Poesía, son una misma naturaleza.

PROGRAMA

Día 23, a las once de la mañana

PRIMERA PARTE

Sinfonía sevillana..... *Joaquín Turina*

- I. Panorama.
- II. Por el río Guadalquivir.
- III. Fiesta en San Juan de Aznalfarache.

SEGUNDA PARTE

Nochebuena del diablo..... *Oscar Esplá.*

Cantata escénica sobre una leyenda infantil. (Versión de concierto.)

Escena primera: *Villancicos y aparición del diablo*. Andante misterioso.
Allegretto scherzando.

Escena segunda: *El ángel y los pastores*. Andante religioso e tempo de pas-
torale.

(Canciones de Rafael Alberti.) Soprano: Laura Nieto.

Escena tercera: *El diablo y la vieja*. Tempo de Schotis. Scherzo.

Escena cuarta: *En el portal de Belén*. Allegro non molto.

TERCERA PARTE

- 1.º Bolero para orquesta, extractado del
Sexteto en *mi bemol*..... *Bretón.*
- 2.º «A mi tierra». Primer tiempo de las
«Escenas populares murcianas». *Pérez Casas.*
- 3.º «El sombrero de tres picos», Dan-
za final..... *M. de Falla.*

J. TURINA.—SINFONÍA SEVILLANA.—La palabra *sinfonía* tiene en esta obra un sentido literario. La *Sinfonía sevillana* es, pues, un poema, algo así como el palpitar de la ciudad andaluza. Es el marco y el ambiente en el cual se inicia un idilio que se exaltará libremente, sin ningún género de obstáculos.

El primer tiempo—*Panorama*—describe únicamente el ambiente en el que se moverán las figuras. El personaje femenino aparece fugazmente, representado por un *schottis* madrileño.

En el segundo tiempo se inicia el idilio a bordo de un vaporecito de los que surean el río Guadalquivir; al diálogo amoroso se unen las coplas de los marineros y hasta el rumor de una fiesta en la orilla que, a causa de la velocidad del barco, hace efectos de que se acerca, pasa y se aleja...

En una venta, a la orilla del río, en San Juan de Aznalfarache, tiene lugar una fiesta andaluza; alternando con los ritmos del zapateado y del garrotín, el idilio se exalta, toma grandes proporciones el *schottis*, se amplifica y acaba en un himno de amor.

OSCAR ESPLA.—NOCHEBUENA DEL DIABLO.—Esta obra está inspirada en el sentido de dos canciones oídas por el autor en los pueblos de la Marina alicantina.

He aquí el asunto compuesto por Oscar Esplá:

Escena primera.—Nochebuena en la paz de una masía levantina. Unos niños juegan con las figurillas de barro de su belén, entre las cuales aparece tres veces un diablillo de mazapán. A la tercera aparición los niños le cantaban burlonamente:

“Tres crucecitas pongo aquí,
que salga el diablo detrás de mí.”

Aparece el diablo en persona, asustando a los niños con su realidad. Pero Lucifer les divierte en su bosque de hogueras infernales con infinitas visiones prodigiosas. A cambio de tanta maravilla, el diablo pide ver un belén, que no ha visto nunca. Todas las almas en pena han huido esa noche, dejándole solo en el infierno, y se aburría. Quiere ver un nacimiento con montañas de cartón y ríos de papel de plata. Se lo prometen los rapaces, y el diablo, contento, desaparece por la chimenea.

Escena segunda.—En medio de una noche inmensa el diablo escucha con espanto músicas solemnes y tiernas canciones pastoriles. Brilla en el cielo una gran estrella.

Primera estrofa (lejana) Voz del ángel.

«¡Alhelí, pastores, Alhelí,
que nacer dalía del alba yo le ví!
¡Corred,
antes que la dalía duerma clavé!

¡Venid!,
antes que lloře jazmín!
¡Corred,
antes que rfa mirabell»

Segunda estrofa: (más cercana) Voz de pastores.

«La nieve, sí, la nieve va cantando a sus corderos; ¡Luz, Amor! A Belén, que la fior abierta ya,	quiero besar yo. Que en Belén, sí la, la, la, la, sonrió.»
---	--

Tercera estrofa:

«Que si la noche es fría, no llore, señor José. Virgen María, no llore, ría. Que le traigo yo pañales al Rey de los rosales.	No llores, Rey, tú, tú, Niño Dios, Niño Jesús. No llores, no, que te traigo pañales, Rey chiquito, yo. yo.»
---	---

Escena tercera.—Dice el estribillo de la canción levantina:

«El diablo ve rostit
y de paso veu Madrid»

El diablo de paso va a Madrid y baila un chotis con una vieja endemoniada.

Escena cuarta.—Cánticos y danzas, corros de niños, en el portal de Belén. Cuentos y consejos. Baile.

Escena quinta.—(No figura en la versión de concierto.)

El diablo llama con un grito estridente a todas las almas pecadoras. Ya es la hora. Queda el belén desierto en un instante. Sólo se ha salvado una figurita de barro. Está escondida detrás de la cueva. Los niños la recogen. Es un gallito que, sintiéndose al abrigo de las manitas infantiles, canta un kikirikí al amanecer.

T. BRETON.—El sexteto para piano, flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot, del maestro Bretón, fué estrenado en el Teatro Español y recibió con gran aplauso por el público. Es la primera obra de esta índole que se ha hecho en nuestro país y una de las más bellas que ha producido tan ilustre maestro, que en esto, como en otras cuestiones que afectan a nuestro arte musical, demuestra, acudiendo con sus obras a cuantos llamamientos se le hacen, su entusiasmo, siempre vivo, y su fe en la causa de la música española.

La obra, que contiene páginas como el *Andante*, de profunda y poética pasión, y el *Bolevo*, lindísimo alarde de gracia, está escrita con gran elevación de estilo y avalorada por una técnica profunda, pero equilibrada y sin exageraciones.

Un ilustrado crítico dijo de esta obra, a raíz de su estreno: "La nueva obra del ilustre compositor Sr. Bretón, es digna de su maestría y de su talento. El público acogió con unánimes y calurosos aplausos la última obra del Director del Conservatorio, obligándole a aparecer sobre la escena repetidas veces para tributarle el homenaje entusiasta que su labor merecía.

En el *Sexteto en "mi bemol"* se admira un gran caudal de inspiración y de experiencia, que sabe utilizar con segura maestría los

reducidos elementos del programa instrumental. Todos los tiempos muestran el profundo saber de quien les ha dado vida y forma y, singularmente, el *Bolero* es un verdadero primor."

La primera audición de esta obra tuvo lugar en el teatro Español, el día 8 de marzo de 1910.

B. PEREZ CASAS.—A MI TIERRA.—Esta obra, compuesta a fines del año 1897, está formada por extensos cuadros sinfónicos, interpretándose hoy el primero; el autor ha procurado dar musicalmente la sensación, el ambiente de los paisajes y escenas de la huerta murciana, de la tierra de espléndida vegetación, de intensa luz, que conserva todavía en sus tradiciones, en sus costumbres y en sus fiestas tan fuerte influencia árabe.

El primer tiempo, compuesto libremente con algunos elementos rítmicos y melódicos de las seguidillas murcianas, es una verdadera fiesta de alegría y bullicio en la que los mozos, reunidos, se comunican con sus coplas sus alegrías. Contrastando con este bullicio se inicia un caprichoso ritmo en el oboe y arpas, acompañados de las flautas y clarinetes, ritmo que hace pensar en el rasgueo suave de una guitarra, y que sirve de fondo a una copla de íntimo sentimiento que canta una moza. El ritmo continúa cada vez más perezoso y ondulante, y todos parecen absortos en los recuerdos amorosos que despertó la evocadora melodía, hasta que los mozos, volviendo a sus cantos, terminan con alegría tumultuosa.

M. DE FALLA.—EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Danza final*.—Esta obra está inspirada, como es sabido, en la famosa novela de Alarcón, del mismo nombre.

En su primera versión, bajo la forma de pantomima, o en su versión definitiva de *ballet*, esta obra de M. de Falla ha sido una de las que más han contribuido a extender su fama por toda Europa. Hace cerca de diez años que la primera versión se estrenó en el teatro Eslava, de Madrid; la segunda lo fué en Londres, en 1919, por la Compañía de Bailes rusos de Sergio Diaghilef.

La inspiración más netamente española brota a torrentes en esta composición; llena por turno de lirismo y de humor, un humorismo sano, jovial, un lirismo ingenuo y candoroso, que dicta sus páginas más tiernas. Y, por encima de todo ello, un sentimiento profundamente popular, una inspiración nacida directamente de los grandes cauces de nuestra música, la tradicional lírica española, conservada en el corazón del pueblo.

“Comentarios sobre la vida artística del Conservatorio”

por el Profesor D. Benito García de la Parra

Señoras: Señores: Queridos compañeros y alumnos:

El Conservatorio Nacional, verdadera y auténtica Escuela Superior de Música, de tan preciada raigambre artística en España, empezó a funcionar el año 1831, según habéis oído a nuestro ilustre Director el día que dió comienzo esta “Semana Artística”, organizada con tanto celo como acierto.

En la solemne apertura de curso, verificada el día 2 de abril del mismo año, su primer Director, D. Francisco Piermarini, en su breve discurso inaugural, decía: “El mayor y más notable beneficio de cuantos pueda producir este Conservatorio, es instruir a los españoles en el arte noble de la música. El comprende la enseñanza de esta bella arte, en toda su extensión. El abre al ingenio un nuevo sendero por donde se puede caminar a la celebridad. El, en fin, muestra a los jóvenes un campo fértil, ameno y dilatado que, en lo sucesivo, podrán cultivar a porfía, con utilidad propia, honor de la profesión y lustre de la heroica nación a que pertenecen.”

¿Ha respondido el Conservatorio a los fines para que fué creado?

Si hubiéramos de someter a plebiscito esta pregunta entre todos los artistas músicos españoles, no dudó ni un momento, que una inmensa mayoría, hubiera de responder, resueltamente, en sentido afirmativo.

Bastará una rápida ojeada a través de nuestra historia musical, para sacar como consecuencia que el Conservatorio, de un siglo acá, ha sido el eje en derredor del cual ha girado todo el movimiento musical de nuestra patria.

El primer profesor de Composición, D. Ramón Carnicer, compositor eminente cuya abundantísima producción se extiende a todos los géneros musicales; hombre, además, laborioso e infatigable, durante los veinticuatro años que desempeñó la cátedra, puso los primeros jalones de la labor extraordinariamente valiosa realizada por nuestro Conservatorio. De su clase salieron compositores de tan relevante calidad como Barbieri y Gaztambide, cuyos nombres, enlazados con los de Arrieta, Caballero, Bretón y Chapí, forman la preciosa cadena que abarca toda una época exuberante y gloriosa de nuestra clásica Zarzuela.

Ellos bebieron en las fuentes genuinamente populares y crearon obras tan bellas que, a pesar del tiempo transecurrido, las oímos con emoción e íntimo deleite, por la jugosidad de su inspiración siempre fresca y lozana.

Mañana tendréis ocasión de saborear algunas de sus bellísimas páginas.

Todos estos compositores, ya sea como discípulos, como profesores o como ambas cosas, están estrechamente vinculados al historial del Conservatorio.

No se limitaron, solamente, a escribir zarzuelas estos compositores, sino que extendieron su producción a otros géneros y actividades diversas, y así vemos que Barbieri, el autor de "El Barberillo de Lavapiés", nos muestra su erudición en múltiples ensayos crítico-históricos relacionados con la música. Gaztambide, el de "El Juramento", se distingue notablemente como director de los conciertos del Conservatorio, además de ser cofundador de la primitiva Sociedad de Conciertos. Arrieta, el de "Marina", nos lega el drama lírico "San Francisco de Sena". Caballero, el de "Gigantes y Cabezudos", compone asimismo gran número de obras religiosas. Bretón creador de esa joya "La Verbena de la Paloma", estrena varias óperas, entre ellas, "La Dolores", que se ha representado infinidad de veces en España y el Extranjero. Chapí, el de "La Revoltosa" y "La Bruja", al final de su vida nos da a conocer su "Margarita la tornera". También produjeron obras sinfónicas, de cámara, corales y tantas otras de inestimable valor artístico.

Caballero fué discípulo de Eslava, y Bretón y Chapí, de Arrieta.

El venerable Eslava, prototipo del maestro, destaca su recia personalidad en la enseñanza, a la que principalmente consagró toda su actividad en la cátedra y en el libro. Su método de solfeo es un caso típico de difusión extraordinario, único en España. No hay pueblo ni aldea, en nuestra patria ni en la mayor parte de Suramérica, donde no sea conocido. La sencillez y esmerada gradación, dentro de una forma muy musical, con que se abordan las mayores dificultades, hacen asequible y hasta grata para los niños esta árida y fundamental enseñanza. Su tratado de Armonía, obra seria, concienzuda, denota una técnica, una orientación definida y firme. Cuando en España— y aun en Europa—la armonía caminaba en la

penumbra, sin rumbo fijo, como tal enseñanza, Eslava la encauzó, entre nosotros, luminosamente. La constante evolución de los elementos constitutivos del arte musical moderno, nos hace olvidar, injustamente, obras que deberíamos guardar en la mayor estima, teniendo en cuenta la época en que nacieron, porque, a pesar de los años pasados, lo cierto es que seguimos en período de honda transformación, cuyo límite no alcanzamos a ver. También escribió un Tratado de melodía, contrapunto y fuga e instrumentación, así como varias óperas e innumerables obras del género religioso.

Eslava, profundamente didáctico, y Arrieta, artista eminentemente lírico, dejaron huella imborrable de su paso por el Conservatorio. Los dos fueron profesores de Composición.

Mucho influyó Arrieta, como director que fué, en el progreso y prestigio del Conservatorio, además de su fructífera labor en la cátedra. Su cultura nada común y su gran ascendiente social dejaron sentirse en todos los aspectos. Intervenía de una manera directa y personal en el mejoramiento de todas y cada una de las enseñanzas, procurando siempre implantar las normas seguidas en los Conservatorios europeos, para lo cual viajaba constantemente y presenciaba los exámenes y concursos en ellos verificados. Intensificó y fomentó, notoriamente, los ejercicios escolares y festivales artísticos de nuestro Conservatorio, confeccionando sabiamente sus programas e instando, lo mismo a los alumnos que a los profesores, para que tomaran parte en mutua y simpática unión.

Muerto Arrieta, sucedióle en la Dirección Monasterio, violinista insigne. Este, como profesor, dejó una gran pléyade de discípulos, que, en la actualidad, continúan transmitiendo su impecable escuela. Personalmente modesto; artista de sensibilidad exquisita y depuradísimo gusto; amante como nadie de su *tierruca*, renunció los ofrecimientos de Fétis, su maestro de Composición, allá en Bruselas, para suceder a Beriot—profesor suyo de violín—en la cátedra que éste dejó vacante en aquel Conservatorio. También se le propuso para ocupar el puesto de primer violín de cámara y director de los conciertos de la Corte de Weimar, cargo, éste último, en el que hubiera tenido el alto honor de suceder a Liszt. Temperamento nervioso e incansable, dirigió la Sociedad de Conciertos, fundó la de Cuartetos, y en unión de Rafael Pérez, Lestán, Castellanos y Guelvenzu, en el Conservatorio, primero, y después en el Salón Romero, realizó tan hermosa labor artística, que aún se recuerda con admiración entre los devotos de la música pura. En su clase de música de cámara tuvo como alumno al artista cumbre del violoncello, Pablo Casals, quién no se recata en decir públicamente—síntoma de su grandeza de alma—que todo lo aprendió con D. Jesús de Monasterio.

Tarea difícil, ardua, sería hacer, aunque fuera en ligero bosquejo, un estudio de la labor realizada por los muchos profesores notabilísimos que han sido del Conservatorio, y aún más la de exponer una relación de la multitud de discípulos que después han

descollado en sus respectivas especialidades, sin caer en omisiones involuntarias. Me concretaré a comentar ligeramente algún hecho saliente, ateniéndome al escaso tiempo disponible.

José Pinilla, discípulo de Eslava, profesor de Solfeo, excepcional, con su procedimiento de enseñar, separando cuidadosamente la entonación de la medida, logró resultados tan halagüeños, que aun se le recuerda como ejemplo a imitar.

En esta enseñanza figuraron también Gil, Sós, Moré, Gainza, Llanos, Reventós, Hernández, etc.

Por las clases de Piano desfilaron profesores tan competentes como Pedro Albéniz, Compta, Power, Mendizábal, Zabalza, Fernández Grajal, Tragó, Pilar Mora, Malats y A. Monje.

Merecen especial mención el trío Compta-Tragó-Mora, por los muchos años que los tres desempeñaron el profesorado y por la calidad de su técnica inculcada a la legión de pianistas merifísimos, que de sus aulas salieron.

Los prematuramente malogrados Power y el concertista Malats, apenas si pudieron demostrar lo mucho que de ellos se esperaba.

Víctor de Mirecki, renovador de la enseñanza de violoncello en nuestro Conservatorio.

En los concursos verificados en París el año 1883, Delsart, profesor de dicho instrumento, refiriéndose a dos alumnos de Mirecki, decía que la gloria del concurso, en aquel año, había sido para el Conservatorio de Madrid, pues había probado la excelencia de su escuela en la especie de certamen internacional que acababa de celebrarse.

Muchísimos son los casos de alumnos de piano, violín y otros instrumentos que triunfaron plenamente en el Extranjero.

Aranguren, con su "Guía práctica para el estudio de la Armonía", y Hernando emplearon con gran eficacia el Tratado de Armonía de Eslava, maestro del primero, hasta que Arín, discípulo de Arrieta, con gran complacencia de muchos—entre ellos Chapí—, implantó el sistema Durand, de estilo sumamente pulcro, y especie de amalgama armónico-contrapuntístico, ya en desuso entre los técnicos modernos franceses. Basado en la tendencia y en las teorías de los tradistas Savard, Reber y Durand, publicó, en unión de Fontanilla, discípulo de Hernando y Arrieta, los "Estudios de Armonía", obra que ha servido de texto durante muchos años, en el Conservatorio.

Como la historia se repite, tiempo ha que empiezan a seguirse nuevos derroteros en nuestro campo didáctico, cosa muy natural por la constante evolución de los procedimientos armónicos a que antes aludí.

En la cátedra de Composición sucedió a Arrieta D. Emilio Serrano, y más tarde fué nombrado, además, D. Tomás Fernández Grajal, discípulos de Eslava y Arrieta, respectivamente.

Permitidme que, cumpliendo un deber de gratitud, dedique un sentido recuerdo al que fué uno de mis profesores de Armonía, el culto y celoso D. Pedro Fontanilla, recientemente fallecido, y otro,

con gran cariño y respeto, a mi maestro de Composición, D. Emilio Serrano, figura patriarcal que, después de cincuenta años de trabajo en la cátedra, y produciendo obras de diferentes géneros, recoge ahora lo que sembró en sus numerosos discípulos, que le quieren y admiran.

En otras enseñanzas no debemos olvidar a los profesores siguientes: Zubiaurre, compositor fecundo, sobre todo en obras del género religioso, al frente de la clase de Conjunto; Jimeno de Lerma, como director y profesor de Organo; Almagro, de Armonio; Pedrell, musicógrafo y compositor eminente, de Historia de la Música; Saldoni, Ronconi, Blasco y Carolina Cepeda, de Canto; Sras. Roaldés, Bernis y Tormo, de Arpa; Felipe Espino, de Acompañamiento al piano; los artistas, en sus respectivos instrumentos, González Val, González Maestre, Ruiz Escobés, Romero, Mellés, Sacrista y García Coronel, entre otros.

Interesantísimo pudiera resultar, también, un análisis del actual profesorado, en su doble aspecto artístico docente; pero, en este momento no lo considero necesario ni oportuno. Todos los conocéis. La historia les hará la justicia que merecen, con arreglo a su categoría artística y a la intensa labor que desarrollan.

D. Tomás Bretón, director y profesor de Composición en época reciente, trabajó también, grandemente, por el esplendor del Conservatorio.

Bretón, de carácter aparentemente brusco, pero con un corazón de niño; de fina sensibilidad artística y recia técnica, ¡con qué fe, con qué cariño preparaba aquellos inolvidables ejercicios escolares!, en los que, siguiendo la tradición de Arrieta, su maestro, alternaban los alumnos de Solfeo, Canto, instrumentos diversos y clases de Conjunto; haciendo, además, ejecutar los trabajos de los alumnos de Armonía y Composición, pues a todos acuciaba para que coadyuvaran.

Aquellos ensayos prácticos tan interesantes y tan necesarios para los alumnos, el año 1925, sufrieron un colapso, una interrupción, por habérsenos arrebatado, con motivo de las obras del Teatro de la Opera, la que pudiéramos llamar nuestra casa solariega, modesta, sí, pero con capacidad suficiente y, donde, sobre todo, teníamos un Salón-Teatro bellamente decorado, que considerábamos absolutamente nuestro. ¡Cuántos recuerdos gratos, cuántas añoranzas supone para nosotros la antigua casa!

En aquel teatrillo dejó oír su mágico violín Sarasate, y su prodigiosa voz Gayarre. Allí, en presencia de profesores y alumnos, recibió, de manos de una comisión de alumnos, una preciosa corona de laurel costeada por suscripción, dentro de la casa, Antón Rubinstein, después de asombrar a todos con su genial manera de tocar el piano. Allí le fué regalada a la Sociedad de Conciertos, que dirigía Vázquez, profesor de Conjunto vocal del Conservatorio, una artística placa de plata, con honrosísima dedicatoria, en conmemoración de la primera audición, en España, de la colosal "Novena Sinfonía de

Beethoven", cuyos coros se nutrieron con un considerable número de voces de alumnos. Allí, en fin, para no citar más casos, asistimos últimamente, con íntima y profunda emoción, al homenaje sencillo y severo dedicado a la memoria del llorado maestro Bretón, donde nos llegaron, más aún, al alma las bellezas de su primorosa "Verbena de la Paloma", representada por un selecto cuadro de artistas, acompañados de la Orquesta Sinfónica.

A la Orquesta de la Sociedad de Conciertos que fundó Barbieri, y también dirigieron, entre otros, Vázquez, Monasterio y Bretón, sucedieron: la Orquesta Sinfónica, dirigida por Arbós y fundada el año 1903; la Orquesta Filarmónica, por Pérez Casas, en 1915, y la Orquesta clásica por Saco del Valle en 1929.

A la Sociedad de Cuartetos, fundada por Monasterio, siguieron: el Cuarteto integrado por Arbós, Agudo, Gálvez y Rubio, con Tragó de pianista; Cuarteto Hierro-Mirecki; Quinteto, formado por Francés, Piedrahita, Gálvez, Casals y Guervós, de breve duración; Cuarteto Francés; Quinteto de Viento, dirigido por Pérez Casas; Cuarteto Vela; Cuarteto Español y Cuarteto Rafael.

La labor importantísima, fundamental, llevada a cabo en pro del Arte por estas entidades entre las que destaca la fecundísima, dilatada y extensa de las beneméritas Orquestas Sinfónica y Filarmónica, es digna de nuestra mayor admiración, no siendo preciso insistir porque de todos es conocida.

En otro orden debemos citar, en primer término, a nuestra magnífica Banda Municipal que dirige Villa, discípulo de Serrano, cuyo trabajo de divulgación entre las masas populares es altamente educativa; a la Banda Republicana (antigua de Alabarderos), dirigida por Vega, discípulo, igualmente, del maestro Serrano, por no nombrar tantas otras de Madrid y esparcidas por toda España.

Pues bien; *todos los Directores* y la casi totalidad de los elementos que integran estas agrupaciones, en el Conservatorio se han formado artísticamente, del Conservatorio proceden.

La misma circunstancia concurre en el actual profesorado y en los que, ejerciéndolo libremente, sobresalen en la enseñanza, así como gran mayoría de los compositores que descuellan en los diversos géneros, estilos y tendencias.

¿No os parece harto significativo tanta coincidencia?

Estos son hechos firmes e incommovibles.

Con lo dicho creo queda suficientemente demostrada la razón que asiste a los que opinan que el Conservatorio ha cumplido los fines para que fué creado.

Quizá observéis que estos comentarios—poseído yo de fervoroso entusiasmo por nuestro Conservatorio—resultan un poco machacones y un tanto repetidos de concepto; mas yo nunca olvido lo que, en mi niñez, oí a un hombre eminente cuando decía: "Nunca es mucho repetir cien veces lo que debería repetirse mil."

No podía faltar, desde luego, esa pequeña minoría que, con solapado aguijón, intenta socavar el prestigio del Conservatorio, tan sólidamente fundamentado.

Ya por el año 1886, D. Adelardo López de Ayala, como Director que fué, tuvo que probar los inmensos servicios que había prestado al Arte la entonces llamada Escuela Nacional de Música, saliendo al paso de la mala voluntad de unos y la ignorancia de otros.

Decía, en cierta ocasión, un compañero nuestro—uno de los muchos positivos valores con que cuenta nuestro actual profesorado—que sería curiosísimo hacer un estudio estadístico-analítico sobre los que han tratado de fustigar la labor del Conservatorio, parapetándose en el ya tan manoseado, y hasta cursi, argumento que basan en la necesidad de imprimir una orientación más en consonancia con las tendencias ultramordenas de allende las fronteras. ¡Bonita frase si no se hubiese explotado tanto... e injusta, en este caso, a todas luces!

Levantemos un poco el velo y veremos que, casi siempre, lo que se pretende es prepararse un feliz arribo para... —permitidme la frase— colarse de bruces en el Centro que han hecho blanco de sus ironías, vejaciones y... de sus ocultos y más vehementes deseos.

Pero lo gracioso del caso es que, en cuanto alguno o algunos de los susodichos opinantes llegan a conseguir sus propósitos, el Conservatorio se convierte instantáneamente para ellos en deliciosa Arcadia, meta artística no superada. Su vanidad ridícula y endiosamiento les hace creer—o creer que los demás lo creen—que todo está resuelto con su preciosa adquisición...

No hay que dar, sin embargo, demasiada importancia a los que así respiran, porque esto ha sucedido, sucede y sucederá siempre. Antes al contrario, debemos mirarles bajo un prisma de máxima benevolencia, ya que es muy humano, muy natural y lógico que todo hombre quiera satisfacer sus aspiraciones, y, en algunos casos, pueden ser éstas justas.

Ahora bien; lo que sí les pediría yo a todos es un poquito de ecuanimidad después de descender del Olimpo, para enterarse a fondo—los que puedan—de la labor del Conservatorio, muy superior a la que dicen los que no tienen el menor concepto de la enseñanza.

El Conservatorio no sólo desea, sino que anhela vivamente, dar el mayor impulso a sus enseñanzas, aceptando todos los procedimientos *buenos*, por modernos que sean, sin exclusivismos de tendencia determinada. Desea, además, ampliar su radio de acción con la implantación de alguna o algunas otras enseñanzas, que pudieran ser necesarias, como complemento cultural de las ya existentes—buena prueba de ello ha dado recientemente—, para lo cual no titubea un momento en buscar, con noble avidez, a aquellos que ostentan una historia artística o pedagógica *legítima*, acogiéndoles con el mayor entusiasmo y complacencia. ¡Ojalá pudiera el Conservatorio atraerse a su seno—ya lo intentó más de una vez—a ese astro de primera magnitud, en las avanzadas del Arte músico-español,

el maestro Falla! Yo lo celebraría muchísimo para que, aparte el beneficio que tan preciada adquisición hubiera de reportar a los alumnos, unido a la brillante falange de artistas que en la actualidad forma parte del Claustro del Conservatorio, constituyesen el frente único, que presentar pudiéramos, con noble orgullo, los entusiastas del mismo; aunque convencidos de antemano de que ni aún así lograríamos acallar a ciertos espíritus raquíuticos, que, no obstante, se creen poseedores del arte quintaesenciado.

En todas las épocas, casi desde su fundación, tuvo el Conservatorio, una plana mayor de artistas dentro del profesorado y de gran reputación fuera de él; hecho que por sí sólo constituye un timbre de gloria, y que se completa cuando se traduce en poner éstos a contribución de la enseñanza todo su cariño, toda su vocación unidos a sus altas dotes de suficiencia. Sin embargo, a mí particularmente no me deslumbran los brillantes cortejos con sus entorchados y condecoraciones en rutilantes desfiles. Yo admiro más—desde el punto de vista del Conservatorio, naturalmente—el acto o hecho básico que pudo ser la causa legítima, justa, de tales ostentaciones, allá en la trinchera... y para mí la trinchera es la Cátedra, taller donde se forja el alumno, donde se ponen los medios para modelar al futuro artista.

El Conservatorio no puede crear genios, porque "el genio nace, no se hace." El genio es don divino. No es artista en su rigurosa acepción, el que quiere, sino el que puede; pero esto no es obstáculo para que el profesor influya de manera decisiva en que el alumno adquiriera una base sólida, técnica y cultural, indispensable a todo artista. ¿Después?...

¿Quién es capaz de adivinar *a priori* las inclinaciones de cada uno, ante las vicisitudes de la vida, y los derroteros que a cada cual deparará el destino? Asunto es este complejo, difícil de analizar, y que, aun tratado someramente, nos llevaría muy allá.

Los centros de enseñanza—hay que decirlo—no se nutren, no se desarrollan, no marchan solamente acaparando aquellos espíritus que pudiéramos llamar selectos, muy necesarios si, hasta como estímulo viviente y acicate para los alumnos; pero que, en general, no descienden de las elevadas regiones propias de privilegiados seres al ámbito yunque. De aquí la necesidad, a veces, de ese otro tipo de profesor pedagogo, culto, inteligente y escogido, que labora honda y calladamente, sin preocupaciones ajenas a la enseñanza, pudiendo dedicarse de lleno a ella. Unos y otros, en mútua colaboración, deben constituir la médula de todo centro sanamente orientado.

Yo confieso que, quizá por temperamento o por que no tengo vuelos para mayores empresas, soy un convencido de la labor de conjunto. No soy partidario de apariencias de carácter individualista. En este aspecto soy un devoto del soldado desconocido...

Entiendo que, como dicen los armonistas, en toda obra artística debe predominar un ritmo, una arquitectura, donde cada una de las

partes se desenvuelva con relativa autonomía, con cierta independencia; pero supeditadas siempre a un *todo*, para que el ritmo resulte puramente armónico, y así estimo yo que la labor educativa será doblemente fructífera.

En el Conservatorio, ¿como no?, también dejaron sentirse esas luchas tan características de temperamentos meridionales, muy propias, además, de la juventud, entre los discípulos y partidarios de uno u otro profesor; luchas que se han reflejado siempre en todos los sectores de la vida nacional, estableciendo, entre sus respectivos ídolos—independientemente de la voluntad de éstos—, una especie de competencia, que degeneraba en discusiones acaloradas de los dos bandos.

Si no con la pasión desenfrenada que los españoles acostumbramos a poner cuando de la llamada fiesta nacional se trata, o a la política se refiere, sin embargo, todos sabéis, unos por haberlas vivido y otros por referencias, los altercados, las discusiones entre los admiradores de Calvo y Vico, Gayarre y Massini, Bretón y Chapí. Algo de esto se dibujó, también, ya en el Conservatorio, entre los de Eslava y Arrieta, Compta y Mendizábal y, últimamente podemos citar, como caso excepcional, el de Tragó y La Mora, cuyos alumnos forman legión diseminados por nuestra patria y fuera de ella.

Hermosa y bendita competencia, cuando hace vibrar el espíritu, y se traduce en beneficioso estímulo de los alumnos, espoleando el amor propio en un noble afán de superación de los mismos y, ¿por qué no decirlo? hasta de los profesores. La lucha es síntoma de vida, y, así empleada, es siempre saludable.

Otro rasgo simpático del Conservatorio ha sido siempre la perfecta convivencia entre los profesores y alumnos. Aquí no se conoce el empaque engolado y empalagoso del *dómine*, que establece fronteras inabordables entre unos y otros.

Quizá por la índole de las enseñanzas, eminentemente prácticas y absolutamente individuales, en su mayoría, lo cierto es que existe y ha existido siempre una llana y estrecha confraternidad entre maestros y discípulos.

Cuando se habla de nuevos planes de enseñanza por los ajenos al Conservatorio, a pesar de mi espíritu abierto a todo cuanto innovación significa, me siento un tanto escéptico, porque, generalmente, sus buenos propósitos y transcendentales reformas derivan en la creación de alguna o algunas de esas cátedras, imaginadas a su medida, que mediante elucubraciones de alta orientación estética, no siempre responden a la realidad. Me parece muy loable que al alumno se le den todos los medios conducentes a una sólida y amplia base cultural, como opinó con Arrieta cuando decía que “el artista debe visitar Grecia y Roma, para que, ante la contemplación de sus bellos monumentos, se acostumbre a sentir la sublimidad del arte;” pero esto no debe alucinarnos, relegando a **segundo plano** la intensificación y renovación de las enseñanzas hoy existentes, que,

indiscutiblemente, son las verdaderamente fundamentales.

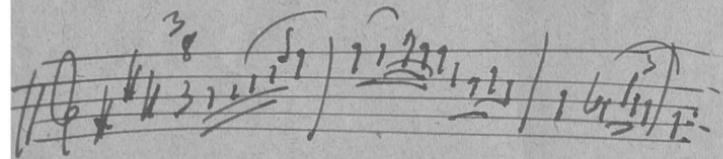
Bien es verdad que tenemos que desterrar ese ambiente de ignorancia e indiferencia de ciertos alumnos, que hace aun más árida nuestra labor; porque no nos limitamos a enseñar al que no sabe, sino, a veces también, al que no quiere aprender.

El remediar esto si que lo considero esencial para la buena marcha de las clases, y estimo que se corregiría, o por lo menos se atenuaría, mediante una depurada selección—con sumo cuidado y máxima benevolencia—de aquellos alumnos que demuestran siquiera una mediana disposición, y, sobre todo, deseo de aprender, tendiendo siempre a elevar, progresivamente, el nivel medio artístico-cultural de nuestro Centro.

Colaboremos todos, trabajemos con fé; con entusiasmo, profesores y alumnos, y que el fruto—recogiendo el pensamiento que recientemente oí a Unamuno—se extienda como el agua, que, mansa y calladamente sigue el cauce de los rios a través de las mas altas montañas e irrumpe en los valles para fertilizar los campos: el agua que es flúida, aleable, transparente, pero más densa, más potente que el hierro, más fuerte que el bronce. Así debe ser nuestra voluntad, por el prestigio, por la gloria del Conservatorio.

A Elisa, cu admirație, devot
7 afecto inextinguibile

este mișca de Teobey;
rob. le impătim nar-
zula upaiste



Julio = 1935

Concurs de la fante
~

«Los maestros de la zarzuela clásica y el Conservatorio»

Conferencia, con ejemplos musicales, a cargo del Profesor D. Conrado del Campo y Zabaleta

Señoras, señores:

Es, el de la Zarzuela, uno de los más interesantes temas que podía incluir el Conservatorio Nacional en el programa de sus fiestas musicales para conmemorar la grata efeméride del Centenario de su fundación.

Lástima que, para desarrollarlo, hayan pesado más en el ánimo del digno Director de nuestro Centro imperativos de afecto que normas estrictas y desapasionadas para la elección de la persona encargada de tan delicada empresa, porque, con franca sinceridad os lo declaro, sin reservas que traten de velar la lealtad de mis palabras, abrigo el temor de que mis pobres fuerzas no correspondan a la amplitud e intensidad del tema, y, conste que a nadie cede quien os habla en entusiasmo por la noble causa de la zarzuela, convencido de que en ella se encierran los más puros valores de la lírica española en el siglo XIX, porque en su páginas vibra lo más íntimo, fresco y cristalino del sentimiento del pueblo, con la firme convicción, además, de que no pocas partituras del género, al parecer olvidadas, agotada ya, (según actuales opiniones) la vitalidad emotiva de sus ideas y de sus ritmos, caducas y desahuciadas, según la afirmación de gentes que probablemente no las conocen, podrían recobrar, no sospechada animación, fuerza y juvenil acento, si los aciertos de una adecuada interpretación escénica, animase de nuevo sus valores, y, volviesen a ser escuchadas sin prejuicios ni estrechos radicalismos

de opinión, noble y llanamente, como fueron oídas, estimadas y aplaudidas por aquel público que las vió nacer a mediados del pasado siglo y las dotó de vida animada y gozosa, consu adhesión y su solícita asistencia; con el calor de su entusiasmo un tanto ingénuo, pero ferviente y desinteresado. ¡Que mas quisiera yo que disponer de medios literarios al nivel del tema; o a la altura de mi íntimo sentir; vigorosos y firmes, como la convicción mía sobre el súbido valor musical de bastantes obras del repertorio clásico de la zarzuela y aún del hondo acento evocador, inconfundible y representativo de algunas de ellas, verdaderos modelos del sentir de toda una época, con sus costumbres, sus donaires; del vibrar de sus fiestas con todo el colorido e intensidad que las anima, sin que el aspecto pintoresco, ni el matiz episódico de la pincelada costumbrista impidan escuchar el latido del sentimiento humano y aun la llamada momentánea del arrebató pasional, violento y exaltado, tan característico del alma popular, más o menos acentuado, según las distintas regiones, pero en todas ellas revelador de la inquietud y viveza apasionada de la raza!...

Pero dejando a un lado consideraciones personales, tardías ya y hasta inoportunas en este momento, puesto que acepté el honroso encargo, pasemos a ocuparnos de la zarzuela clásica y de sus más prestigiosos representantes, ligados todos ellos, en sus mocedades unos, y otros durante el dilatado correr de su vida artística, al Conservatorio, cuyo Centenario celebramos, y me atrevo a afirmar sinceramente, que con emoción vivísima, tal es la suma de variadas impresiones, de evocaciones pintorescas, de bellos y animados episodios y aun de personales recuerdos de juventud que al pensamiento se ofrecen al recorrer el animado período histórico, tan íntimamente ligado a la vida social de la nación, que constituye la aparición y desenvolvimiento de la clásica zarzuela española.

II

No es menester, ciertamente, esforzarse gran cosa, ni apoyarse en más venerables testimonios que los ofrecidos por escritores del primer tercio del siglo XIX, para comprobar el miserable estado de nuestra música durante el reinado de Fernando VII, y el poco aprecio que sus representantes nacionales, en el campo de la composición especialmente, merecían de las clases más distinguidas y cultivadas del país. En el aspecto filarmónico, Italia reinaba en España, con mayor brillantez y más esplendorosa tiranía que durante la primera mitad del siglo XVIII, la época pintoresca, cortesana y galante de Farinelli y del marqués de Scotti, bajo el reinado de Felipe V.

A aquellas misteriosas veladas de Aranjuez, bajo el cielo sereno de las noches de verano y el rumor armonioso de las aguas del Tajo, ante el encanto soñador de las frondas ribereñas que tan íntimamente concertaban sus murmullos con los sensuales ritmos de las

regias serenatas; a aquellos misteriosos nocturnos de que nos habla Schiller, en su "Don Carlos", sucedieron otros días más inquietos y otras más tristes veladas, que no ofrecieron lirismos al alma española, sino horas de tragedia, de vibración heroica que cupo dominar el fuerte espíritu de la raza. También pasaron, arrastradas por la implacable marcha de la vida, las hondas tragedias. Volvió a España Fernando el Deseado, y con él, la esperanza de más felices días... Pero, para la música española la situación no cambia. Pasadas ya las inquietudes de invasión napoleónica, y tras ellas las tempestades políticas, es Rossini el favorito, el amado, el genio luminoso que posee el don de encerrar en las líneas de su arte, en medida y proporción justísima, las normas de sensibilidad y de gusto de su época, y aquí, como fuera de aquí, en los países todos de Europa, es Rossini el que orienta y dirige la vida del teatro musical, sin que al parecer conmueva su personalidad, su estilo, su concepto concreto de la ópera, y el de la música en general, la hondísima y trascendental transformación del arte, operada paralelamente a su obra, por el humano genio de Beethoven, quien sólo, en trágica y pasional batalla con la incompreensión de sus contemporáneos, sin otro estímulo que el impetuoso ardor de su propio espíritu, realizaba su portentosa obra de humanidad, cimiento sobre el que había de elevarse el romanticismo primero y el admirable florecimiento de la Sinfonía y del Drama lírico, en sus diversas orientaciones, después.

Todos conocéis el delicioso artículo que a las exageraciones líricas a la moda, en la época de que nos ocupamos, dedicó en su "Panorama Matritense" el castizo costumbrista Mesonero Romanos, bajo el título de "La Filarmonía". Aun convencidos de que lo que dice, no es nuevo para vosotros, no resisto al deseo de recordar aquí alguno de sus párrafos, pintoresco reflejo y evocación intencionada del sentir musical de una época, no tan diferente del moderno sentir de nuestro "gran mundo filarmónico", como pudiera esperarse de la acción transformadora durante los muchos años transcurridos y de las grandes novedades registradas en ellos, por la actividad de los organismos líricos y sinfónicos de la Nación. "Siguió así la ópera—dice Mesonero—más o menos boyante, hasta que en 1825, se ajustó la compañía Montresor, desde cuya época, no fué una afición de del público, sino un furor filarmónico. El mérito de los cantantes, la nueva pompa con que se exornó el espectáculo, lo escogido de las funciones que se presentaron fueron cosas de trastornar todas las cabezas, y llegó a tal punto el entusiasmo, que no solamente se les imitaba en canto, sino en el gesto y modales; se vestía a la "Montresor", se peinaba a la "Cortessi", y las mujeres varoniles a la "Fabrica", (este era el apellido de una de las divas de fama), causaron furor todo aquel año". Mas adelante añade con su intencionado estilo el animado escritor; "¡Que festivos matices no podrían suministrar a mi bosquejo las ronqueras improvisadas, las pérdidas de voz y las recuperaciones repentinas, los descuidos con cuidado en

mas de un duo, con el piadoso fin de perder al compañero; las expresivas miradas y suspiros en otro, las gratas palabras de "cara immagine", "mio dolce bene", "tevero oggetto", "bel", "idol mio", "abbi pietá'di me", tan dulcísicamente deslizadas de ciertos labios como benévolaente ocoídas por ciertos oídos..." Hasta aquí el cronista madrileño, más yo me pregunto ahora ¿en que se diferencia este ligero apunte de la vida filarmónica madrileña en los años de 1830 a 1833, del cuadro que todos hemos presenciado durante las temporadas de ópera de nuestro teatro Real, hasta el momento en que las providenciales filtraciones de las subterráneas corrientes que en días dieron fama a los célebres "Caños del Peral", interrumpieron la actividad de nuestra primera escena lírica? Como en tiempos de Mesonero, hemos conocido nosotros las ronqueras improvisadas; las "pérdidas de voz" y las "recuperaciones repentinas" por la acción curativa de una cifra mejorada en contrato y los descuidos piadosos con intención de hacer perder los estribos al compañero en el culminante momento del Dúo, y toda la curiosa fraseología del italiano de ópera, internacional vehículo de su género, cuya prodigiosa vitalidad, expansión, dominio y popularidad por virtud de la melodía, efusión sentimental del lirismo espontáneo de una raza en que el canto fué un culto, consiguió ahogar durante más de un siglo, los intentos, los ensayos, las iniciaciones tímidas, indecisas del sentimiento propio, característico, nacional de las distintas naciones al imperio sometidas de la lírica italiana.

I I I

Pero no todo fué tributo irreflexivo, apasionada idolatría por el arte venido de Italia. El sentir popular, impulsivo, vehemente, con su ruda, áspera manera de comentar los sucesos diarios, y su ilustración poética desenvuelta e intencionada, sin remilgos ni afectaciones, libre de comedimientos formales ni tributos a la moda lírica, ampulosa y retocada, derrámase espontáneo y lleno de gallardía por las coplas castizas y saladas de la tonadilla, animada de ritmos flexibles en que vibraba un cálido aliento de sensualidad. En aquellas coplas y en los sensuales pasos y figuras de aquellos bailes latía la sensibilidad del pueblo, el ansia de vivir de una raza más brava decidida y apasionada, cuanto más duramente la castigaban los acontecimientos, azares y desdichas de las agitaciones que conmovían dramáticamente la vida nacional, durante las agitadas épocas del pasado siglo.

En la tonadilla, en el sainete, en los bailes de candil, fandangos y boleros. Tenemos los inmediatos precursores de la zarzuela, y en el desenfado de sus coplas como en las genuinas cadencias de las melodías y en los acentos, un tanto rudos, pero tan penetrados de nerviosa emoción popular de sus ritmos de danza, las fuentes vivas y fecundas en que habrán de inspirarse los artistas creadores de la

zarzuela, que aunque nacida cerca de la corriente más dilatada y caudalosa de la ópera, y un tanto cohibida por el prestigio de ésta, tan mimada y ensalzada en términos de la mas afectada hipérbole por cortes, aristocracias y mayores intelectualidades de la época, supo desenvolverse, desde el principio, airosa y libremente, con gracia propia y rasgos característicos, llegado presto a una vitalidad robusta y sin ser tan deudora a la lirica italiana, como desde el primer día hasta la fecha se ha dicho, con el piadoso propósito de rebajar a esta castiza forma dramática, tan española, tan ceñida al carácter y sentir del pueblo, y que no debió, en verdad, al modelo italiano más de lo que a éste debía el Teatro lírico de otros países, que si lograron ciertamente librarse de influencias ajenas y encontrar el camino de su independencia, para la expresión de sus propios sentimientos, logróse, en buena parte, merced al poderoso apoyo del Estado y al patriotismo, sin alardes de frase, pero con la realidad de los actos, de los ciudadanos, colectiva e individualmente, rindiendo culto, antes que todo, a las excelencias y virtudes del propio idioma, y anteponiéndolo a todas las maravillas de eufonía y musicalidad de cualquier otro; reconociendo que la propia lengua, desarrollada, perfeccionada e impuesta al fin a todos, por el esfuerzo, la voluntad y el amor a la raza a través de los sucesos de la historia, encierra tesoros, armonías y valores que no pueden ser discutidos sin que padezca, al hacerlo, el sagrado prestigio de la nacionalidad...

Pero, no nos apartemos del tema objeto de nuestro trabajo, ni perdamos de vista el concreto punto hacia el que se orienta nuestro pensamiento; la Zarzuela. Y es que son tantas las consideraciones a que se presta el asunto; tantos y tan diversos los comentarios que hacer pudiéramos, a los hechos acaecidos en la Corte, en relación con la vida musical desde el reinado de Felipe V hasta las representaciones celebradas en el teatro del Real Palacio durante el reinado de Isabel II, en los años de 1849 y 1850, que difícilmente se aviene nuestro juicio a eliminar el comentario que los sucesivos episodios merecen, tanto bajo el aspecto pintoresco, como desde el punto de vista del gusto, de la moda, de la afectación sentimental, y de la fácil sumisión a cuanto procede de otros climas y de otras tierras, con manifiesto desdén hacia lo nuestro, mal éste grave, que tanto ha perjudicado al desenvolvimiento de nuestra cultura y arte durante el siglo XIX y del que sospecho no estamos aún curados, aunque sí, al parecer, convalecientes, para ventura nuestra.

De la tonadilla, decíamos, del sainete, de los bailes populares, fandango, bolero, seguidillas y cañas, procede la zarzuela, pero ello hubo de suceder, por la acción vigorosa de una corriente de casticismo lírico que hubo de desarrollarse hacia el año 1825, paralela aunque infinitamente mas modesta y limitada, a la del arte italiano, y a cuya iniciación no fueron indiferentes la fundación del Liceo Artístico y Literario, y la de otras sociedades igualmente artísticas, como la "Academia Filarmónica", el "Instituto Español" y el "Museo Ma-

tritense". Estos organismos diversos, que tanto influyeron en la transformación de la vida madrileña y en cuyos salones y tertulas hervía el fuego del romanticismo palpitante, con sus exaltaciones líricas, sus desenfreos imaginativos y delirantes fantasías, tan ingeniosos en su fondo como los arrebatos de aquel liberalismo incipiente aunque para los contemporáneos de más moderada y tradicional ideología pareciera tan temible) estos organismos, repito, significaron mucho en los albores del moderno teatro lírico popular. Fué moda en aquellos centros el cultivo del canto, y en sus reuniones o a ademias musicales, que así se denominaba entonces á lo que más adelante, se llamaría conciertos, intervinieron los maestros españoles componiendo canciones. Los artistas líricos en boga, y aun también distinguidos aficionados, que lejos de temer o desdeñar la competencia y relación con los profesionales, gustaban de alternar con ellos en fiestas, contribuyeron a su esplendor, prescando animación elegancia y carácter a aquellas reuniones, únicas notas de entonación culta, de brillantez y distinción social, que fuera de los teatros, ofrecía el viejo Madrid, en los comienzos de su transformación ciudadana. Bien quisiera haceros oír alguna de las canciones mas populares de ese tiempo, ejemplo algunas de ellas, de que modo la vieja y desgarrada tonadilla de fin del siglo XVIII, habíase ocultado sin desvanecerse, en el fondo lírico de una melodía mas íntima y recogida en su melodías y formas cadenciales, pero la abundancia de los ejemplos que hemos de ofreceros de la zarzuela ya formada y el temor harto fundado, por lo que a mi respecta, de haceros fastidioso lo que quisiera fuese ameno, me hace pasar por alto mas de una joya de aquella época, por ejemplo, el célebre "Pescador" de D. Mariano Rodríguez Ledesma; los Boleros y Zapateados de las maestros guitarristas de aquel periodo, Sres. Borja, Tapia, José León y los más entonas, pero menos características, páginas de Carnicer, Gómis y Saldoni, hombres los más ilustres en el momento artístico que comentamos.

I V

El 2 de abril de 1831 fué inaugurado el Real Conservatorio de María Cristina, cuyo Centenario, bajo otro nombre, el de Conservatorio Nacional, estamos en estos días celebrando. Con toda clase de detalles refiere D. Mariano Soriano Fuertes, en su Historia de la Música Española, el acto solemne de la inauguración, favorecido con la presencia del Monarca D. Fernando VII, y su régia esposa, doña María Cristina, a cuya poderosa influencia fué debida la fundación de un instituto oficial dedicado a tan noble misión cultural y artística. Refiere entre otras cosas, Soriano Fuertes, lo encumbrado y notable de la asistencia al acto, entre la que descollaban los Excmos. Sres. Secretarios del despacho, embajadores y enviados extranjeros, y háblanos de tapices y colgaduras, y vistosos transparentes, y finos

tapetes y vistosas alfombras turcas, añadiendo, por fin, en párrafo que copio a la letra: "Nada más elegante, nada más vistoso y nada más digno de la nación española y del arte musical, que la suntuosidad del Conservatorio cuando se inauguró. Los salones de estudio, las cátedras, los cuartos de los alumnos, (existió un internado en aquella primera época), el uniforme de estos, (las obras para el archivo, todo era grande, todo era regio." El célebre Rossini, después de haberlo visitado detenidamente, dijo: "Que el Real Conservatorio de María Cristina era superior a los de París, Nápoles y Milán." Descontemos nosotros lo que de excesivo pudiera haber en el amable comentario del ilustre músico, que fué hombre de mundo, tan cortesano y galante en el trato social, como en las inspiraciones líricas de su mente privilegiada, pero, aún así, descontado y rebajado cuanto se quiera, ¡qué lamentable contraste se nos ofrece entre la amplitud, decoro y dignidad de aquella instalación elogiada por Rossini y el triste actual refugio, el de Puentejós, insuficiente, desaseado e impropio, a todas luces, para el funcionamiento del complejo programa de las enseñanzas, en que, hoy, al cumplirse los cien años de su creación solemne, se cobija el Conservatorio Nacional, haciéndonos vivir, a los que en él laboramos, un tanto confundidos y temerosos siempre, ante la idea de que un músico, de prestigio y significación semejante a la de Rossini en aquel tiempo, y en viaje de artista, ¡¡¡tuviese la humorada de visitarlo y examinar, curioso, sus salones, sus cátedras, su archivo, su biblioteca!!!...

Pasemos a la organización del Conservatorio de María Cristina. Con vistas a la ópera, y como reflejo de los conservatorios italianos de su tiempo, la Constitución y Reglamento de aquel instituto filarmónico respondían al primordial objetivo de formar cantantes, pero cantantes a la italiana, educados en un sentido de fidelidad y preferencia por el arte lírico de Italia correspondiente a su tiempo, con el estudio del idioma italiano como único digno intérprete de los sentimientos, sublimes pasiones y actos heroicos encomendados a la ópera.

De acuerdo con la idea y con la moda, púsose al frente, como director con plenitud de atribuciones, a un italiano; D. Francisco Piermarini, dándose el caso de volver, transcurido un siglo, a regir los destinos de la música en nuestra patria otro nombre italiano. Pero, ¡qué diferencia! Antes había sido Farinelli; ahora, Piermarini. Antes, un artista de extraordinarias dotes intelectuales, hombre eminente, pero, más aún que por los primores de su canto, por su talento, por su inteligencia poderosa que le permitió desenvolverse dignamente en un período de privanza, durante los reinados de Felipe V y Fernando VI, que en sus manos pusieron los destinos de la nación; por sus bondades, en fin, que le permitieron ser agradecido a España hasta el fin de su vida noble e intensa. Ahora, un cantante también, pero un cantante de segundo orden, tenor de la compañía del teatro del Príncipe, con ciertos toques y ribetes de general cul-

tura, un tanto rimador, que no poeta, hombre hábil para "situarse", sin duda, alguna, pero falto de inquietud ni amor, hacia la causa del arte español, la noble causa, de interés supremo para el futuro desenvolvimiento del Conservatorio.

Por fortuna, fué nombrado profesor de Contrapunto y de Composición un artista español, músico insigne y con prestigio en España y fuera de ella, D. Ramón Carnicer. Al iniciar su actuación didáctica al frente de la clase de Composición, Carnicer, gozaba de autoridad indiscutible y estaba considerado como la figura de más alto relieve entre los músicos de la nación. Compositor de ópera, a la italiana, y no se concebía otra manera de describirlas, en su tiempo, alcanzó éxitos brillantes con su "Elena e Constantino", su "Cristóforo Colombo", "D. ¡Giovanni! Tenorio" y "Elena e Malvina". A su plan se debió también una ópera para "El Barbero de Sevilla", de Rossini, que éste, ilustre maestro, hubo de elogiar, con entusiasmas frases, y que, en verdad, es página de franco estilo rossiniano, pero fresca y jugosa de pensamiento y desarrollo, y no exenta de carácter local, a pesar del decidido propósito que en la página se advierte, de acomodarle el definido y personal estilo que en la partitura inmortal de músico italiano Campea.

Carnicer debió haber sido nombrado director del flamante Conservatorio en lugar de Piermarini, con lo que las iniciativas, normas y entusiasmos que el ilustre músico español desarrollara dentro de su cátedra hubiera alcanzado al desenvolvimiento general de las enseñanzas todas y, lo que más importante hubiera sido aún, contribuido a crear un ambiente de cariño hacia el arte popular, bajo un íntimo propósito de imprimir animación, vitalidad y dignidad de orientación a las castizas formas de la musa callejera; a los ritmos, cadencias, donaires y sentires del pueblo, que en canciones y bailes, rasgueos de guitarra y repiqueteo de castañuelas, en boleros, seguidillas, ritos, fandangos y zapateados, derramaba su gracia despejaba su pecho y olvidaba sus penas, fundiendo en un incóndfible tono, copla, queja o desafío, que de todo esto tiene la canción madrileña del pasado siglo; risas y lágrimas; retos y melancolías; arrebatos de pasión y silencios resignados; suspiros hondos y mordaces burlas; todo ello con la violencia en la transición propia de aquellas majas de ruda sinceridad, no sometida a exigencias sociales, libres de hipocresía, impulsivas, a pasionadas, poniendo en un gesto toda su voluntad ingobernable y en una copla el ciego impulso de un bravo sentir

¡.....!

...Pero, tornemos a la clase de D. Ramón Carnicer. El digno artista, desde que se halló al frente de su cátedra, fué músico español en cuerpo y alma. Infatigable, digno, consciente de su responsabilidad como primer maestro oficial de Composición de la capital de España, consideró que su misión no era preparar sumisos imitadores, sino músicos atentos a la voz de la raza, que aspirasen a apo-

derarse del espíritu de ésta, de su esencia, de su poesía y de su expresión... y su enseñanza intentó encaminarse por estos derroteros, logrando difícilmente orientar su rumbo, ya que eran muchos los prejuicios; muy arraigada, y desde largo tiempo, la idolatría lírica hacia el arte de Italia; hostil el ambiente y oscuro el camino hacia todo intento, por modesto que fuera, de afirmación de un teatro lírico que reflejase y se inspirase en sentido popular.

Saldoni, D. Baltasar Saldoni, otro nombre respetable que no debemos dejar en el olvido los músicos españoles, y menos todavía, los que nos honramos perteneciendo al Conservatorio, profesor, también, con Carnicer, en aquella inicial etapa, ayudó a éste y participó de sus afanes. Pero Saldoni soñaba con más altas empresas. Saldoni fué el primer campeón, más tenaz y convencido que cuantos le siguieron después, de la causa de la ópera española, a la que consagró su dilatada vida porque agotó sus energías, sus pobres aborros, sus altos dotes intelectuales, sin haber realizado, al término de su existencia ejemplar, llena de románticas ilusiones, otra cosa que la publicación de sus "Efemérides de músicos españoles", hoy altamente estimadas y cotizadas entre eruditos y musicógrafos de todos los países.

Otro fué el camino a seguir para la creación de un género propio, de más fácil y popular propósito. Pero para emprenderlo, se hacían precisos los alientos más vivos de la juventud y la influencia sobre ella de los espíritus y audacias, en el pensar y en el sentir, de una nueva generación, forjadora de nuestro romanticismo dramático y poético, consecuencia, en el campo del arte, de aquel liberalismo exaltado que dominaba e hizo famosas en la historia política de Madrid, años atrás, las reuniones de la botillería de Lorencini de "La Fontana de Oro" y del "Parnasillo".

Esta juventud frecuentaba ya las enseñanzas del Conservatorio y, aunque en los primeros años de actividad musical del flamante Instituto de María Cristina, la influencia italiana se manifestase con preponderancia tal, que ahogaba sin esfuerzo todo intento, por humilde que fuese, de autonomía, de apartamiento de las normas dramáticas impuestas por los maestros de aquella escuela, pudieron más que estas imposiciones la poderosa modificación de las costumbres; la viva exaltación de las pasiones ciudadanas; el animado despertar de Madrid, que iniciaba, con el ensanche de sus calles y la urbanización de sus arrabales míseros e inhospitalarios antes, su conversión, casi milagrosa, de villorrio sucio, aburrido y tenebroso tal como lo describe Mesonero Romanos, en ciudad animada, pintoresca y atractiva, y así, al impulso de esta transformación de la vida social madrileña, hubo de corresponder, también, un cambio en los gustos y en las aficiones y, dentro del terreno de la música, un arte, un aspecto lírico, una forma teatral que, respondiendo al grado de cultura, al matiz sentimental de las clases medias y populares, incorporadas ya al movimiento progresivo de la nueva vida

ciudadana, fuese reflejo fiel de su sentir, se acomodase al lirismo de su alma y lograrse encerrar, bajo formas claras y procedimientos de una estética transparente y objetiva, las vibraciones del sentir del pueblo, la expresión lírica del ambiente y del paisaje, la firme evocación de las fiestas tradicionales, aquel perfume, en fin, misterioso y sensual que guardan los rincones silenciosos y característicos, bajo las sombras de la noche, que tan hondamente penetran en nuestro espíritu y qué poco significan para el que no siente, pero que tanto y tan íntimo valor encierran para quien sabe percibir ese rumor profundo del alma de las cosas.

Y esto fué la Zarzuela; a este despertar de la vida madrileña, que mi pluma no sabe describir debidamente, respondió la iniciación de la zarzuela, a mediados del siglo pasado, y digo iniciación y no creación, porque ella fué el resultado feliz de ensayos tímidos, ajenos a un programa determinado; indiferentes de fórmulas preconcebidas; propósitos interesados, ni menos, como alguien pudo creer, prurito andaluz de oponer un teatro lírico incipiente, a otro teatro lírico, italiano, en pleno y orgulloso dominio sobre los públicos más envanecidos y más convencidos de su superior cultura y refinamiento sentimental.

V

Dos músicos, dos discípulos de Carnicer, en el Conservatorio, fueron, sinó los iniciadores, los que afirmaron con plenitud de acierto el triunfo definitivo de la zarzuela clásica: Gaztambide y Barbieri. ¡Bien quisiera exponer, aunque brevemente, el proceso histórico preliminar que siguió la zarzuela hasta llegar a la noche en que se decidió su porvenir con el clamoroso triunfo de "Jugar con Fuego", de Ventura de la Vega y Barbieri, el 6 de octubre de 1851, en el Teatro Circo, mas continúo abrigando el temor de fatigaros en demasía, teniendo en cuenta que mi programa es largo y no he de prescindir de dedicar, aunque pocas sean, algunas palabras a cada uno de los nombres ilustres que han de salirnos al paso en el camino florido de esta vibrante primera etapa de la zarzuela. Pero esta consideración no me hace desistir de consagrar, un recuerdo al iniciador del género, el maestro D. Rafael Hernando, con su partitura "Colegiales y soldados", y, aún más me obliga a ello, el deseo de copiar algunas frases que sobre el Conservatorio escribió Hernando, al dedicar su partitura a nuestro centro de enseñanza. Dice Hernando: "La circunstancia de haber sido el principal iniciador de este género un discípulo del Conservatorio, es suficiente indicio y prueba de que emanó de sus aulas la primera iniciación e impulso en favor de arte lírico español; a sí es que, al dedicarle yo con tal carácter la reducción para cante y piano de la zarzuela "Colegiales y soldados", que fué la primera en artístico plan y consolidadoras consecuencias, le proporciono poder mostrar con mayor facilidad un

documento suyo propio y que, sea el que fuera su mérito artístico, siempre señalará un hecho histórico del arte contemporáneo."

Ya vemos por las anteriores palabras la influencia que las enseñanzas de Carnicer, Saldoni y otros maestros del Conservatorio tuvieron en la gestación de nuestro arte popular representado por la zarzuela ante el público, con su "Jugar con Fuego", cupo la suerte nacional sobre el temperamento, en vías de desarrollo, de los jóvenes compositores al lanzarse a la conquista de un nombre y de una situación dentro del arte.

Pero volvamos al punto en que quedamos de nuestro camino para no abandonarlo ya más.

Si fué Barbieri quién consiguió la consagración definitiva de la zarzuela ante público, con su "Jugar con Fuego", cupo la suerte a Gaztambide de salvarla en momentos críticos para su existencia, cuando ya, creado el teatro de la Zarzuela y en él instalado con el decoro conveniente el popular espectáculo, hubo de estrenar "Los Magyares", con éxito tan clamoroso, que pudo resolver en breve plazo la angustiosa situación económica creada por la escasa fortuna de la actuación durante la primera temporada en el nuevo teatro. El éxito de "Los Magyares" alcanzó tal resonancia y tan grandemente atrajo la atención del público, que durante un cierto tiempo hizo sombra al mismo teatro Real, cuya temporada de 1857, año en que fueron estrenados "Los Magyares", aunque brillante, por la labor individual de los artistas contratados, hubo de flaquear en el conjunto, escenografía, ropaje, acoplamiento de las masas, entonación de los cuadros; plasticidad y animación en el movimiento de las figuras, toda esa suma de detalles, que determinan el carácter de la representación dramática; imprimen calidad y sentido a la ópera y que, entonces, como en sus más recientes épocas, han sido el principal defecto y probablemente la causa fundamental de la decadencia de nuestro primer teatro lírico. Que estos aspectos, que estos medios de la valoración escénica fueron artísticamente atendidos por los autores-empresarios del teatro de la Zarzuela no podemos dudarlo. D. Pedro Antonio Alarcón, el admirable novelista, pero enemigo acérrimo, tenaz e irreductible de la zarzuela española, en su crítica del estreno de "Los Magyares", modelo de agresividad tan ingeniosa como violenta, reconoce como mérito de la representación, acaso el único, "una perfección y un lujo insólito en nuestros teatros, y un verdadero modelo de espectáculos de esta clase, que recomendamos eficazmente a la empresa del Teatro Real, ya que es este el pie de que cojea hace algunos años". Cojera esta, reconozcámoslo, de la que no ha logrado corregirse nuestro Teatro de la Opera, hasta el momento de su tan lamentable clausura. No fueron "Los Magyares", ciertamente, la obra mas interesante, ni la más característica del temperamento de Gaztambide. Don Joaquín Gaztambide, poseedor de un positivo genio dramático, acaso el mas impulsivo, arrebatado y de mayor temple creador del grupo admirable de los maestros de la

zarzuela, fué el más indeciso de estilo y el menos dominador de la técnica de su arte. Su paso por el Conservatorio fué rápido; las exigencias de su situación económica obligáronle a lanzarse prontamente a la dirección de orquesta y a la composición dramática. ¡Pero que admirable intuición la suya; que vigor de imaginación y que apasionado aliento el de su musa lírica! Trabajador infatigable e inquieto perseguidor de formas nuevas, de originales normas, de horizontes aún no explorados, ensaya en "Catalina", efectos dramáticos sin precedentes en nuestro teatro, y en "El Juramento" notas líricas, de una emoción vivísima a través de rasgos expresivos de un delicado y penetrante aroma popular.

Como director de orquesta, bastará para definir su noble osadía y su visión amplísima, el rasgo de valentía que en su tiempo significó, incluir en los programas de la naciente Sociedad de Concier-tos, la primera audición de la obertura de Tannhauser, jentonces, en plena época de lirismo italiano, bajo la dictadura de la "roman-za", la tiranía del "divo" y el culto a la trinidad incommovible de Rosini, Bellini y Donizeti! a tanto se atrevió el valiente artista y con ello dió la medida de sus amplias convicciones de músico y, como dato muy significativo añadiré; que el éxito correspondió a su intento, lo que nos dice con sana elocuencia que no es el público quien se opone al progreso en arte, como en todo, según suelen predicar los venerables doctores de la tradición perezosa, y que es preciso decidirse y aprestarse a dar batallas para alcanzar victorias, abrir fronteras y ensanchar horizontes, en bien de la cultura y recom-pensa de la posteridad.

Y aquí, como descanso de mi larga y pesada exposición y mere-cido premio a vuestra atención benévola, escuchareis la primera parte de la serie de ejemplos, con que amablemente han querido animar esta conferencia, este grupo de muy dignos intérpretes de la zarzuela española. Algo había que ofreceros que "valiera la pena" ya que tanto merece vuestra bondadosa presencia. Algo, pues, que mucho vale os ofrezco en obra y en intérpretes. Escuchad la serenata de "Un Pleito", momento lírico e inspiración personalísima de la fantasía de Gaztambide.

Antes os dije, y ahora os lo repito, que, pese a la opinión tan ge-neralizada en la época más brillante de la zarzuela, no debe ésta a la influencia italiana nada que no sean formas externas de acompa-ñamiento y procedimientos comunes de instrumentación. En cuanto al sentido expresivo de la línea melódica, el rasgo cadencial, la nota delicada, el acento inspirado que imprime carácter a la frase, ob-servad, os lo suplico, cuán diferente es ésta de la línea italiana, todo lo pura, noble y digna que se quiera, pero sin la acentuada vibra-ción popular que a la melodía española caracteriza, y que en esta canción de "Un Pleito" se obstenta con gallardía apasionamiento y emotividad que tan fiel y sentido intérprete la hace del lirismo sentimental de nuestra raza.

VI

Es una de las más curiosas observaciones, que a la atención se ofrecen en el desenvolvimiento de la zarzuela, testimonio que invoco a favor de la escasa influencia italiana sobre el pensamiento y carácter de este género nacional, la variedad notable de temperamentos que se advierten entre unos y otros de sus más destacados representantes. Pudiéramos decir, copiando la delicada y tan conocida frase de Alfredo de Muset, que, si la copa en que bebieron fué pequeña, cada uno de ellos supo y logró beber en propia copa, de más fino cristal la de unos que la de otros; pero todos repito, en propia copa, recogieron y gustaron el claro néctar de la música, misteriosa corriente civilizadora a través de los tiempos.

Gaztambide, Barbieri, Arrieta, Caballero, Bretón, Nieto, Giménez y Chapí, nombres que presiden el desenvolvimiento de la zarzuela y a los que hemos limitado la ejemplificación, no por ser los únicos, sino por ser los más ligados a la vida de nuestro Conservatorio y proceder en casi su totalidad de sus aulas son otros tantos ejemplos de la variedad de temperamentos, de orientaciones, de matices que en sus obras se reflejan y tan animados contrastes ofrecen al estudiar el proceso de su interna evolución.

Barbieri nos señala el primero y acaso el más acusado de estos contrastes. Si Gaztambide fué el temperamento dramático, difícilmente sometido a un conjunto de procedimientos de escritura, un tanto endebles y poco personales, por la precipitada formación técnica del músico Barbieri, predilecto discípulo de Carnicer y sería y rectamente orientado por las doctrinas de este ilustre maestro, logró alcanzar la debida y artística ponderación entre la idea y la forma, fundamental condición que hace las obras duraderas y ejemplares. Gaztambide pudo haber derivado hacia la ópera si no se hubiera malogrado en plenitud de producción, más Barbieri no desertó joven del campo de la zarzuela, porque su genio, sus convicciones estéticas, su sensibilidad vivía plenamente para este género, cuya forma de aparente simplicidad constructiva supo él animar de tan cálido aliento popular, de tan fino carácter, de un casticismo tan sano y tan puro, que ha logrado conservar en toda su frescura, en todo su ínteso poder evocador, hoy como el día en que fueron creadas, gran número de páginas enchidas, penetradas del bravo espíritu, de la luminosa exaltación sentimental del alma de Madrid; y hoy que el paisaje de Madrid se altera y las costumbres, por ley fatal de la vida, se trasforman y descharacterizan, más se anima y más se idealiza la obra acertada y vibrante de Barbieri que tan finamente interpretó el espíritu de aquel paisaje; la poesía de las costumbres aquellas; los rasgos de las gentes de los barrios castizos; el genuino sabor de las fiestas del pueblo; el ritmo y el gesto expresivo de los tipos; la bulliciosa animación de los cuadros populares y, lo que más es de admirar en un artista lírico, el arte de aprisionar en breves notas, con

el alíño de ritmos y armonías, finamente adecuada la expresión estética de los tipos, estilizándolos, idealizándolos con tan poderoso trazo sonoro, que nada puede contra su firmeza ni el correr del tiempo, ni la inevitable mudanza de los gustos. Escuchad como testimonio de estas palabras, la canción primorosa que al comenzar la acción del "Barberillo de Lavapiés, retrata a "La Paloma", la mujer gentil, alma apasionada que a la acción de la obra imprime acentos de penetrante ternura.

VII

No fué Barbieri solamente compositor. Su vocación de artista, de artista popular, condujole al estudio profundo y meditado de la historia lírica nacional y a la rebusca de documentos, canciones, coplas inéditas, instrumentos populares y cuantos datos y testimonios del pasado pudieran ser provechosos a su ardiente anhelo de investigación. Así se ofrece en Barbieri el caso peregrino del hombre que empezaba su carrera como clarinete de la banda de la Milicia Nacional con el *espantable sueño de tres reales diarios*, según frase que copio de su biógrafo y amigo entrañable, Peña y Goñi, después de amargos incidentes capaces de vencer una voluntad menos entera que, la heroica voluntad suya, llega a conquistar el doble premio de la máxima popularidad por sus obras y el máximo respeto por el subido valor de sus trabajos eruditos y al propio tiempo que iba creando sus partituras, que acaso alguien osaría calificar de "pegadizas", fundaba la Sociedad de Conciertos, dirigía en el teatro Real, publicaba trabajos eruditos, al frente de ellos el "Cancionero musical de los siglos XV y XVI, uno de los elementos fundamentales de los estudios folklóricos en España y colaboraba activamente en los trabajos de la Academia de Bellas Artes y en la de la Lengua. ¡Vida gloriosa y ejemplar carrera que ha todos debe servirnos de ejemplo para sacudir la pereza y vencer los escollos que en el camino nos ofrece la fatalidad, pocas veces, y muchas las mezquinas pasiones profesionales, cuando no las ingratitudes de amigos y colegas!

Antes de que escuchéis otra de las más bellas y populares inspiraciones de Barbieri, el Bolero de los Diamantes de la Corona, página que descuella entre las de más sentido original y característico que brotó de la pluma del artista, permitidme que os ofrezca la lectura de un escrito literario de Barbieri, modelo saladrísimo del garbo de su pluma y del ingenio soberano de su pensamiento tan personal y animado en el "juego de la palabra como en el del sonido. Tratáse de la cómica defensa de su piano, graciosamente ridiculizado por Peña y Goñi, quién hubo de llamarlo, "especie de Cembalo a Martelletti, contemporáneo de Cimarosa y el general Castañón." Y contestó el maestro; (1)

Esta ingeniosa página retrata al artista; completad la evocación

del noble artista con la audición del "Boiero de los Diamantes de la Corona."

(1) Con lo que no me resigno, sino que, al contrario, voy a poner el grito en el cielo, es con las inmerecidas injurias que haces a mi piano a este *preciosísimo* y sufrido instrumento, hijo legítimo de "Collard y Collard", que parece nacido tan sólo para mí.

¿Sabes tú cuáles y cuántas son las excelentes cualidades de mi piano?... ¡Pues oye y tiembla!!!

En primer lugar, es cuadrilongo, figura simbólica que no me deja olvidar ni un momento las *cuadradas* y largas melodías de los grandes compositores italianos y alemanes, desde Cimarosa y Gluk hasta Rossini y Meyerbeer inclusive, que hicieron, hacen y harán eternamente las delicias de la humanidad.

En segundo lugar, mi piano, aunque tiene sólo seis octavas, tiene la ventaja de que todos sus sonidos son claros y uniformes, como la generalidad de los pianos del día, cuya última octava inferior sirve sólo para imitar el ruido de un terremoto, y cuya última superior imita más bien el choque de dos coberteras o el ruido de vidrios rotos, que no sonidos articulados y gratos al oído.

El teclado de mi piano tiene además la ventaja de que para ponerlo en movimiento no se necesitan las fuerzas hercúleas de esos "pianistas de caballería", que andan a sopapos con las teclas, como si fueran sus mortales enemigas; nada de esto, mis teclas responden al primer impulso del sér más débil, y hasta podrían moverse con un soplo, lo cual me permite tocar descansadamente un día entero, sin apercibirme de que lo hago, y con tal dulzura, que no puede llegar a turbar la tranquilidad de mis vecinos del cuarto segundo.

Hay además en los sonidos de mi piano tanta analogía con los de la guitarra y la bandurria, que por esto sólo no le cambiaría por el mejor piano de los que hoy se construyen, ni aunque me dieran encima el valor de un piano de cola. ¡pero bien mirado, ¿para qué me serviría tan tampoco un piano de grandes pretensiones?...

A mí, que no soy ni he tratado nunca de ser pesimista: a mí, que considero como una calamidad moderna la plaga de los concertistas de piano: a mí, que apenas llegué a mal tocar los estudios de Czerny, podría decirse me lo que un sabio dijo al entrar en una biblioteca reunida por un estúpido que no sabía leer: "¡Salve, libros sin docto!" Por consiguiente, para lo que yo toco, basta y aun sobra con el piano que tengo.

¡pero aun hay otra gran ventaja en que mi piano sea como es, porque de este modo me veo libre de que los pianistas vengan a romperme la cabeza con sus sonatas espeluznantes, hecho sobre el cual llamé la atención a Rossini, con gran contento suyo, que casi le puso a punto de cambiar su buen piano moderno por un monordio.

VIII

Cuando yo, aún muy niño, comencé a frecuentar las aulas del Conservatorio, una mañana en que a la puerta de entrada esperaba la llegada de mi profesor de Solfeo, el maestro Llanos, también compositor de más de una zarzuela de primoroso estilo, hubo de despertar mi infantil curiosidad la llegada de un viejo venerable, de noble continente, de elevada estatura y entonada figura que coronaba una cabeza de rasgos nobilísimos, en que se destacaba la melena cuidadosamente peinada, amplia perilla blanca y unos ojos serenos, de dulce mirar y expresión triernísima. Achacoso ya y torpes sus piernas para el caminar, ayudábale en la marcha, con fina solicitud, un dependiente del Conservatorio, Gregorio Camacho, hoy, todavía, apesar de sus años, al servicio de nuestro Centro, y de todos querido por las nobles virtudes de su corazón y su fidelidad ejemplar en el cumplimiento de sus deberes. Aquel viejo venerable que tanto impresionó mi sensibilidad de muchacho y cuya imagen no se ha borrado nunca de mi memoria, era D. Emilio Arrieta, director del Conservatorio y autor inmortal de "Marina", del "Grumete", del "Dominó Azul", de tantas otras bellas partituras, en que probadas que-

Volvamos a mi piano, que no es, como tú dices, contemporáneo de Cimrosa, sino "muy joven" todavía. Nuevo "era" cuando lo compré hace unos veinticinco años, por precio de 4.000 realazos; y desde entonces, aunque es "inglés" nunca me ha pedido un cuarto, es decir, nunca he tenido que darle a componer; y es tan económico en materia de afinaciones, que mi amigo, el gran afinador Gastessi, no saca al año bastante ni para palillos de los dientes con lo que mi piano le produce, y eso que yo no soy muy escrupuloso en la materia, y tecleo mucho diariamente.

La circunstancia de tener mi piano la forma de mesa, es también de un valor inapreciable, y si no que le digan las pirámides de libros y papeles, las caricaturas, candelabros, tinteros y algún que otro instrumento músico que gravitan sobre él, sin que jamás se queje ni se tienda con la carga.

Más aún: mi piano puede ser considerado como otro templo de Yano, pues como desde que lo compré no hemos tenido paz en España, por esto, quizá, se halla siempre abierto, sin que el sol le altere ni el polvo le dañe.

Finalmente: es un instrumento tan económico y tan "previsor", que recoge todo el rapé que yo tiro; y así, cuando mi proveedor de tabaco se descuida, no tengo que hacer más que levantar unas cuantas teclas, y allí, encuentro una verdadera tercena bien provista.

Aunque podría decirte mucho más de mi "asombroso" piano, creo que te bastará por lo apuntado para que rectifiques el juicio apasionado y malévolamente de que has hecho de él."

caron las cualidades de temperamento, suaves, delicadas, de un ínfimo saber romántico, características del maestro y que su mirada, como antes os decía, reflejaba en toda su extremada emotividad. Señala el arte de Arrieta un tercer aspecto, diré mejor, una tercera modalidad de expresión y de estilo, entre las figuras que estudiamos. La música de Arrieta, encierra acentos de un intenso lirismo, más subjetivo e íntimo, que rara vez hallamos en Barbieri y Gaztambide. Educado en Italia, discípulo del Conservatorio de Milán, donde tuvo como compañeros de estudios a dos artistas de brillante carrera, Cagnoni y Penchielli, el futuro autor de "La Gioconda y al que hubo de consagrar nuestro maestro entrañable afecto durante toda la vida, es Arrieta el que, entre los compositores clásicos de la zarzuela, con más fuerza refleja, en la forma y en los procedimientos de escritura, la influencia italiana.

En cambio de esto, y a consecuencia de su larga permanencia en un tan animado y culto medio artístico, en cuanto a la música dramática se refiere, como el de Milán en aquella época, su estilo acusa un equilibrio, proporción y flexibilidad de trazo, que no es tan frecuente hallar entre sus contemporáneos españoles. Afirmó su prestigio de compositor seriamente orientado con el estreno de sus dos óperas, "Ildegonda" y la "Conquista de Granada", en el teatro que para estas representaciones hizo montar Isabel II en el propio Real Palacio; pero su fama y, sobre todo su popularidad, la debió al "Dominó Azul", al "Grumete" y, aun más que a éstas, a su "Marina", la obra más aclamada, preferida y gustada de cuantas creara la zarzuela y la producción escénica que, con "D. Juan Tenorio", y por razones misteriosas que al juicio escapan, continúa gozando del favor de los públicos, siempre actual y popular siempre, sin que la evolución de los gustos y el mudar de los públicos la haga envejecer ni decaer en el favor de las multitudes.

¿Es, por acaso, la sinceridad de sus pensamientos? ¿la fácil sucesión de sus ideas y el acento francamente popular que la anima? ¿será la preferencia que hacia ella muestran los tenores, "en gola" que hacer pueden de "las suyas" en la famosa salida del primer acto, donde hallan ocasión propicia de lucir las excelencias de sus pulmones ante las abiertas y soleadas playas de Lloret? No creo que esto sólo bastará a la fama perdurable de esta joya del género. Es muy seguro que esto sedeba, como antes os señalaba, a las ideas, al tierno perfume latino de sus melodías que aportaran al género, en plenitud de vida al estrenarse la obra, una nota que sin duda faltaba; la emoción íntima, la claridad y pureza del pensamiento y hasta la noble distinción de la forma en la oportuna nota popular, de mano maestra, y que culmina en la saladísima seguidilla del "Viejo lobo de mar" conque magistralmente rompe el músico la acentuada nota melancólica predominante en todo el acto segundo, y del que es bello momento el delicadísimo terceto, que vamos a escuchar en este

instante y en el que se hallan plenamente marcadas las altas cualidades de la lírica característica y personal de Arrieta.

IX

No estuvo Arrieta, como alumno, en relación directa con el Conservatorio, pero sí, y de modo importantísimo desde 1868, como director y profesor de Composición, al lado del célebre didáctico don Hilarión Eslava. La grave y severa actuación de éste, como maestro del Centro, tuvo en Arrieta un paralelo serio y, más adelante, continuación dignísima, activa, y honda, pero de más abiertos horizontes y más en contacto con la realidad del momento. Al frente de la clase de Composición, realizó Arrieta labor meritísima y en un sentido rectamente enfocado hacia el cultivo de las formas líricas nacidas del espíritu nacional, dando a la técnica el valor fundamental que ella tiene como base firme sin la cual no hay artista que realizar pueda labor duradera, pero concediendo atención más vigilante, al examen delicado, día tras día, del temperamento y cualidades sentimentales de cada alumno, para orientarle en el rumbo más conveniente a la marcha y progreso de cada uno, sin rigidez de sistemas ni igualdad de procedimientos, que en esto estriba la mayor dificultad de esta enseñanza y también la más grave responsabilidad del maestro, al enfrentarse con cada nuevo alumno, incógnita inquietante a su experiencia confiado y que ha de penetrar, conocer y dirigir después por caminos adecuados y convenientes, con variedad de normas en cada caso, dentro, claro está, de una amplísima variedad de principios, sin imposiciones ni sugerencias personales, guiando, orientando, discutiendo, comparando, convenciendo, en fin, al artista en el confuso despertar de sus ideas, de la razón de sus consejos y del objetivo práctico de la enseñanza, interpretando siempre este noble y severo vocablo, en su más libre y dilatado sentido, cual corresponde al Arte, que es belleza del pensar y libertad suprema del sentir.

Así debió entenderlo Arrieta a juzgar por el número y variedad de estilos de los alumnos salidos de su cátedra, y entre los que se destacaron pronto, por el valor de su inteligencia y el noble empuje de su temperamento, Tomás Bretón, y Ruperto Chapí, los dos gloriosos nombres de la segunda etapa de la zarzuela, y decimos de la segunda, porque la primera, la que pudiéramos considerar como realmente clásica, por el proceso de unidad de su desenvolvimiento, la inició Hernando en el Teatro de Variedades, con sus "Colegiales y Soldados", afirmó Barbieri con su "Jugar con Fuego" y sostuvieron brillantemente Gaztambide y Arrieta, en "Los Magyares", "Catalina", "El Juramento", "El Dominó Azul" y "Marina" a cuyo esplendor contribuyó también Oudrid, el peregrino ingenio que jamás trabajó en serio, y el lo decía sin reparo alguno, lo que no fué obstáculo para que de su pluma brotaran impulsadas por su vena de cantor

popular, las jotas chispeantes del "Molinero de Sabiza" y el "Posillón de la Rioja", aquella primera época repito, de la zarzuela se cierra con Arrieta, no porque este hombre de actividad infatigable, y tanto que contestaba invariablemente, a quien llegada la noche, le preguntaba: "A qué hora se levanta Vd? ¡Yo! Dentro de un rato", abandonase su profesión al paso de los años, sino porque al cambiar la vida de Madrid, lo mismo en las costumbres que en la actividad de las artes, se abría un paréntesis que habrían de cerrar, más adelante, los jóvenes músicos de la segunda generación de la zarzuela.

Y, al llegar aquí, permitidme que os pida un descanso de algunos minutos; por vosotros lo pido, por vosotros lo deseo, que tan amablemente soportais lo dilatado de esta charla mía, que más que conferencia parece revuelto "cajón de sastre", o chiribitil del Rastro, donde se amontonan en confusa mezcla tantas y tantas cosas diversas, de muy variados tonos y colores, de subido valor algunas de ellas, todas interesantes en el terreno de la formación de nuestro teatro lírico y también todas ligadas a la vida, vicisitudes y desenvolvimiento de nuestro Conservatorio en aquella primera etapa de su actividad, y a la que sólo le ha faltado en la ocasión presente, pluma más amena y ágil que la mía para referir aquel pasado. Pero no resisto a referiros ante de suspender mi lectura, una de tantas anécdotas, y esta muy zarzuelera, revelación del ingenio y oportunidad de Arrieta, y que refiere, con otras muchas, Peña y Goñi, en su historia de la ópera española. En cierta ocasión paseábase Arrieta con Zozoya en el escenario del teatro Real, cuando se presentó ante el autor de "Marina" un abonado exclamando con el mayor entusiasmo: "¿Cómo va, maestro?, tantos años sin verle; pero no crea Vd. que he dejado por eso de quererle y admirarle. La otra noche, sin ir más lejos, tuve el gusto de aplaudir con entusiasmo, su última zarzuela, "El salto del pasiego" ¿El salto del pasiego?—dijo Arrieta—, no, dispéñseme Vd... esa zarzuela no es mía.

Tiene Vd. razón, continuó el abonado. ¡Qué memoria la mía! si fué el "Anillo de Hierro".

—Tampoco es mía—el abonado se quedó frío y para sacarle de apuros, díjole al maestro que se trataba de la Guerra Santa.

Marchose el entusiasta de Arrieta, y volviéndose éste a Zozaya, le dijo con su tranquilidad característica:

—Pues señor, a ese hombre le ha pasado lo que a un amigo mío, muy distraído, que fué a ver a una señora y díjole, después de los saludos de ordenanza:

—Ante todo, tengo que dar a Vd. mi más cumplida enhorabuena.

—¿Por qué?—preguntó sorprendida la señora.— Por que se que ha tenido Vd. un niño y está precioso. ¡Caballero! Vd. ignora, sin duda, que soy viuda. Tiene Vd. razón; pido a Vd. mil perdones. Jesús ¡qué memoria la mía! ¡Calle Vd. por Dios! ¡Si yo creía que era Vd. soltera!!

Y ahora unos momentos de reposo.

SEGUNDA PARTE

Las transformaciones operadas en la vida nacional, conforme avanzaba la segunda mitad del siglo XIX; la facilidad cada día mas acentuada en las comunicaciones con el Extranjero, imprimían a la Villa y Corte, un carácter, animación y desenvolvimiento ciudadano que hubo de influir poderosamente en todos los aspectos, social, político y artístico de la actividad madrileña. Cambió la fisonomía de la capital con la iniciación de sus ensanches hacia la Castellana y Salamanca; emprendiéronse grandes obras y construcciones suntuosas; abriéronse cafés de lujosa apariencia y la actividad de los elementos artísticos en teatros y conciertos imprimieron a la vida musical una animación que, muy pronto, había de dar nobles frutos en pró de la afición y de la cultura del público que, arrastrado por el interés, novedad y grandeza de las obras que a conocer le daban, con el afán creciente de salvar en el más corto plazo la distancia que nos separaba de la activa vida musical de otros países, adivinaba, mas que comprendía, las maravillas que sin reposo le iban ofreciendo, carteles y programas. En el Real eran Verdi, Meyerbeer, Gounod y más tarde, y con la mayor timidez, el Wagner de Rienzi, nombres que a sacudir venían el plácido adormecimiento de las "Cavatinas", "Romanzas" y "Rondós" de Bellini y Donizetti. En los conciertos, tímidamente también, comenzaba a conocerse el genio sinfónico del centro de Europa, con Haydn, Mozart y Mendelshon y, por último Beethoven y, no olvidemos que los veteranos maestros de la zarzuela Barbieri y Gaztambide fueron los iniciadores y propagandistas en aquella etapa inicial de la musica instrumental en Madrid, que continuaron después con noble empeño, los ilustres artistas, muy ligados también a los destinos del Conservatorio, D. Jesús de Monasterio y D. Mariano Vázquez.

Naturalmente, no podía la zarzuela eximirse de las influencias de estas transformaciones. Precisamente por su carácter, por su naturaleza francamente popular, había de sufrir, con huella muy marcada, las consecuencias de estas mudanzas en los gustos y en las orientaciones de la música. El teatro por horas, que de antiguo existía en plano secundario, cobró mayores bríos ofreciendo a músicos y libretistas, un nuevo campo de posibilidades escénicas concentrando el interés de la acción dentro de los límites de un solo acto y permitiendo al músico reducir a lo estrictamente lírico su intervención en la obra, de acuerdo con el público, al que empezaba a fatigar la prolongada permanencia en el teatro.

Púsose, pues, de moda el "género chico", y muchos fueron, gran parte de la crítica periodística con ellos, los que juzgaron que el "género chico" venía a exterminar y sustituir después a la zarzuela.

¡Error profundo! En el fondo, uno y otra, eran la misma cosa, sin otra diferencia que la longitud de las obras y la duración de

espectáculo, y la prueba la ofrecieron los mismos músicos, que, sin esfuerzo, sin claudicaciones ni modificaciones de formas, ni alteración de estilo, continuaron haciendo en un acto, lo que antes realizaran en tres, sin renunciar tampoco a la composición de partituras en varios actos, al propio tiempo que surtían, engrandeciéndole brillantemente, al joven "género chico", que en breve, y por el esfuerzo dignamente artístico de las más eminentes firmas, había de caracterizar una modalidad lírica y social, una época de nuestra escena musical legando a la historia el nombre de un teatro, el de Apolo, hace poco demolido, con pena de cuantos alcanzamos aquellas brillantísimas temporadas, tan íntimamente enlazadas al esplendor de la vida madrileña, todavía con carácter, alegría y personalidad propia.

Fué el popular maestro Caballero, discípulo también del Conservatorio, en la cátedra de Composición de D. Hilarión Eslava, quién enlazó con sus actividades ambas épocas de la zarzuela y quién prontamente simultaneó la producción en ambos aspectos, para consagrarse, al fin, totalmente al "género chico", enriqueciéndolo con partituras tan populares como "El Dúo de la africana", "Gigantes y Cabezudos" y "La Viejecita", en nada inferiores, en cuanto a la calidad, lirismo y espontaneidad de ideas, a las obras de su primer período de producción, "El salto del Pasiego" y "La Marsellesa", entre otras muchas.

Fué, la de Caballero, una de las más fecundas imāginaciones líricas de la música española. Su melodía, fácil de línea y de marcado acento popular toda ella tuvo el don de llegar sin esfuerzo al corazón del pueblo, y conmoverlo siempre con el poder penetrante de su flexible y natural cadencia, música regocijada, viva y espontánea, de un colorido sorprendente, de que es modelo la partitura de "Los sobrinos del Capitán Grant" y tantas páginas diseminadas por su vasta producción dramática entre las que escogemos como ejemplo de esta personalísima modalidad del maestro, "la canción de la carta" de "Gigantes y Cabezudos".

II

Supo el "género chico", la zarzuela en un acto, diremos con mayor justeza, incorporar a sus medios y posibilidades escénicas los más actuales rasgos y acentos nuevos que proyectaba el alma popular al cambiar sus costumbres, sus sentimientos y su ideología. A la Manola, sucedieron la cigarrera y la modistilla; al majo de plante, el chulo de tufos y pantalón ceñido; al "currutaco" el estudiante de capa flamenca, gentil y marchoso, tipos estos, que con otros muchos de segundo término, entre ellos el clásico guardia que siempre llega tarde, sucesor del corchete tímido y acelerado, y de las rondas de alguaciles que a tantos humorísticos contrastes dieron lugar en la primitiva zarzuela. Pero la más notable y artística aportación de la

zarzuela chica, fué la resurrección del sainete lírico, me atreveré a decir la creación del sainete lírico, ya que los antecedentes que en este género encontramos, poco tienen que ver con el espléndido desenvolvimiento de este tipo genuinamente popular que se inicia en "La Canción de la Lola", y llega a culminar en obras tan animadas, características, tan independientes, dentro de su común modalidad nacional, como "La Verbena de la Paloma" y "La Revoltosa".

Increíble parece ahora que el tiempo transcurrido desde su aparición nos permiten juzgarlas serenamente, que no hubiera una pluma que, al comentar el éxito con que fuero acogidas por el público, la emoción profunda que su frescas y penetrantes melodías produjeron y su rápida divulgación y, mejor dicho, penetración con el sentir del pueblo que las hizo suyas porque espejo eran de su íntimos y espontáneos sentires, increíble parece, repito, que no hubiera una pluma, todo lo sincera y chispeante que el caso merecía, que brevemente dijera, sin importarle un ardite las sublimidades de los "divos" de la ópera, que allá, en aquellos sainetes madrileños, de viva entonación cónica, desfile de tipos castizos, con su notas de sentimentalismo, sincero y humano, con sus mantones, sus farolillos venecianos y sus "agresivos" organillos, había mayor viveza de estilo, sincera emoción, más espíritu, pasión y gracia de raza, que en gran parte de aquellos monumentales cuadros de historia, con muchos actos, muchos desfiles, y muchos concertantes, dúos, arias, coros, recitativos y desoladores racontos, que los públicos, hasta no lejana fecha, consideraban como la más sublime, universal e indiscutible expresión del sentimiento humano: la Gran Opera.

Entre los nombres mas destacados de esta forma popular, el sainete, figuran en lugar preeminente, Federico Chueca; un caso de artista de prodigiosa intuición, como el de Oudrid, del que antes hablamos, que con la más corta suma de medios técnicos, logró alcanzar éxitos memorables por la honda expresión y la gracia irresistible de su popular estilo, y Manuel Nieto; compositor de viva fantasía, músico de gran temperamento y cálida preparación a quién muchos de nosotros concimos y de quién recibimos, yo lo declaro con el mayor respeto a su memoria, consejos muy sanos y valiosos, testimonio de la alta inteligencia de aquel modesto artista. De su ingenio y gracia popular, os ofrecemos ahora un número castizo, callejero en su ritmo, pero del más fino garbo, el schottis de "Cuadros Disolventes", página que gozó durante mucho tiempo de popularidad extrema y de la que hoy mismo consérvase el recuerdo, tal es la gracia, desenfadado ritmo y madrileño acento de su animada melodía.

III

Tres nombres ilustres afirmaron y sostuvieron el esplendor de aquella época primera de la zarzuela clásica, Gaztambide, Barbieri y Arrieta. Tres nombres, igualmente, mantuvieron, con su brava te-

nacidad; con su ejemplar nobleza de propósito el período de actividad triunfal de la zarzuela en su más moderno esplendor y lucharon por impedir su decadencia, procurando, hasta el último instante de su vida, evitar su degradación que a pasos de gigante se avecinaba por causas y motivos!... por motivos y causas que no son de este momento, ni tampoco de este acto, encaminado a rendir un sincero tributo de admiración fervorosa a los hombres y a las obras que honraron la lírica nacional durante la segunda mitad del siglo pasado, creando un género de tan nobles esencias musicales, de tan castiza, libre y genuina expresión, que no tiene, en mi concepto, dentro de sus medios y de sus modestas pretensiones, equivalente en calidad y número en los demás países.

Estos tres hombres fueron, Jerónimo Giménez, Tomás Bretón y Ruperto Chapí. A ellos vamos a dedicar las últimas cuartillas de esta dilatada conferencia, que, en verdad, lamento haber extendido de tal modo, abusando de vuestra resignada paciencia y de vuestra cortés atención.

Los artistas de que nos ocupamos, ligados estuvieron también a nuestro Conservatorio, especialmente los dos últimos, discípulos brillantes de Arrieta, como ya os dije, y ganadores ambos, al término de sus estudios, del deseado primer premio de Composición. Tres artistas y tres temperamentos. Los tres franca y netamente españoles; los tres animados del más firme propósito de laborar por el progreso del Arte de su patria y, aunque, los tres tuvieron ocasión de salir de España, de conocer y admirar las grandezas de la música y la importancia de su misión en distintos países, volvieron a su Patria, más ilustrados, sí; con más rico caudal de datos, conocimientos e ideas para el progreso de su vida artística, pero tan convencidos como al partir, de la misión a su talento encomendada; sin snobismos ridículos ni desprecio a los valores de la patria y decididos, con recia voluntad y decisión enérgica a consagrar sus energías, su inteligencia y el ardor varonil de su pasión de artistas, cada uno en la medida de sus fuerzas y por el camino que el propio temperamento, con el auxilio de la providencia, les señalase. Jerónimo Giménez empuñó la batuta y a ella consagró sus preferencias, sin abandonar sus ideales de compositor dramático.

Bretón, obediente al vuelo elevado de su noble pensamiento, repartió sus energías y sus actividades entre la dirección de conciertos y la posible y lejana realización del ensueño de su vida: la ópera española.

Ruperto Chapí, como buen levantino, enamorado del paisaje, de la realidad, de la poesía viva, apasionada, sensual, pronto a la acción fecunda, lanzóse gozoso y febril a la zarzuela, tan necesitada en aquel momento de un hombre y de un artista capaz de fecundarla con nuevos acentos de renovación, con nuevas formas que, sin alterar su popular naturaleza, la animase de más risueñas galas de otra vida más juvenil, moderna y alentadora.

Así vemos girar la vida musical en Madrid a partir del estreno de "La Tempestad", en torno a estas tres figuras, tan acentuadamente representativas. Al lado de ellas, la del veterano Caballero desplegando actividades y creando líricas joyas dentro de su estética un tanto conservadora y, entre todos, deslizándose jovial, risueña, con su saladísima y desgarrada voz, del Madrid bajo; de la calle del Ave María, la musa de Chueca, castiza y desenvuelta, pero tan llena de vida, de evocador poder, de sustancia popular.

Y ahora escuchemos ejemplos musicales de estos tres maestros inolvidables, cuyo recuerdo está tan vivo en nosotros por lo poco alejadas que del momento en que vivimos se hallan las fechas de sus respectivos fallecimientos.

Los más jóvenes de entre vosotros, no llegastéis a conocerlos; los que ya dejamos atrás los años envidiables de las inquietas ilusiones, nosotros, sí, los conocimos, los tratamos, y no han podido borrarse de nuestra memoria las fechas inmortales en la historia de la música española, de los estrenos de "La Bruja" y del "Curro Vargas"; las obras de plenitud del genio de Chapí, de aquellos dos sainetes andaluces, verdaderas joyas literarias y musicales, "La Boda" y el "Baile de Luis Alonso"; la de la "Verhena de la Paloma", que fué un acontecimiento en la vida madrileña, dentro y fuera del campo de las Artes.

El intermedio del "Baile de Luis Alonso", corresponde, con su gemelo, el de "La Boda", al período más fecundo y afortunado de Jerónimo Giménez. Su andalucismo, no es el convencional y enfadoso andalucismo de pandereta del que tanto se había abusado en España durante todo el pasado siglo; tampoco incurre en los peligros de una estabilización que, a fuerza de depurarse y saturarse de exotismos armoniosos, más o menos adecuados a su propia naturaleza, corre el peligro de perder su franqueza y espontaneidad, si no son realizados con el arte exquisito de un Falla o un Turina. Entre la Andalucía por dentro y la Andalucía por fuera, colorista y animada, Giménez, andaluz de pura cepa, artista desenfadado que no quiso afiliarse a secta alguna estética para no renunciar a la espontánea y libre expresión de su temperamento, eligió para sus dos sainetes, joyas líricas que es preciso salvar del olvido en que hoy se hallan, el justo medio de una interpretación que a un tiempo reflejase su sentimiento propio y llegase sin esfuerzo al corazón del gran público que escucha sin prejuicios, llana y sinceramente. Escuchad esta página y fijar vuestra atención en la fina sonoridad de su orquesta, en sus contrastes de color y de ritmo de tan delicados trazos, reveladores de la noble maestría de aquel músico, Giménez, injustamente olvidado.

IV

Fué la del 17 de febrero de 1894, una fecha memorable, como antes decíamos en sentido general, para la lírica española. Estreno,

en Apolo de "La Verbena de la Paloma", sainete de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón.

La espectación de las gentes, antes del estreno, alcanzó proporciones extraordinarias. Bretón, el fiel mantenedor de la ópera española, el luchador infatigable, que venciendo mil obstáculos, resistencias y hostilidades, había alcanzado el honor de estrenar con éxito, "Los amantes de Teruel" y "Garín", en el teatro Real; ¿El hombre de la ópera, claudicando de su alta misión, para descender al terreno de la zarzuela, del sainete madrileño: indigno de su pluma? Esto se dijo entonces, señores, que tal era el concepto que de la zarzuela tenía el público llamado inteligente, el que frecuentaba el Real y desde la alturas del "Paraíso" miraba con desdén esta lírica llana; de técnica, al parecer, pero sólo al parecer: fácil; clara en su línea y pronta en sus contrastes y contraria, por naturaleza, al énfasis, a la afectación, a la acumulación compleja de elementos, para alcanzar efectos, con frecuencia contrarios a la sincera exposición de los sentimientos. Lo había dicho, unos años antes, un escritor insigne, de indiscutible talla, D. Pedro Antonio Alarcón, pero que en cuestiones musicales desbarraba elocuentemente, como tantos otros insignes pensadores: "Yo concedía a la zarzuela el derecho de existir como un espectáculo burlesco, que simbolizase, no los progresos y tendencias de un arte naciente, sino la deliberada caricatura de un arte de mayores y más solemnes miras." Ya lo oís; mayores y más solemnes miras, como si pudiera tener el arte y la música, entre ellas, puro reflejo del humano sentir, mira más alta, misión más pura que recoger el sentimiento del pueblo; apriosinar en las mallas de su forma, las pasiones, los anhelos, las lágrimas a veces, las alegrías siempre, del alma popular, que en ritmos y sonidos hizo ofrenda a la eternidad de sus íntimos anhelos, de sus ardientes pasiones.

¡Que Bretón claudicaba al penetrar en el campo de la zarzuela! No, que no hacía otra cosa sino ensanchar el campo de su arte y engrandecer su nombre; nombre que pasará, ha pasado ya, a la posteridad, antes y mejor que por sus partituras de amplio concepto, "Garín" "Raquel", "Tabaré" y otras, por "La Dolores", intensa, evocadora, canto exaltado al alma de Aragón; por "La Verbena", poema de Madrid, del alma intensa del pueblo madrileño; de "Julián, que ties madre", de ese Julián que es todo alma, ternura, y sentimiento de un pueblo castellano, en el que irradiany se exaltan las grandezas más nobles de nuestra España.

Escuchemos el preludio de "La Verbena".

Ya estamos ante el último, en el orden que me propuse seguir para el desarrollo de este trabajo, de los grandes artistas de la zarzuela, que ya dejaron de existir y a los que juzgué conveniente limitar el programa de mi conferencia.

El último en el orden; el primero en el aspecto de la producción,

en calidad y número dentro del género. Ruperto Chapí, ya os dije antes que fué, como Bretón, alumno brillantísimo de este Conservatorio, y añadiré ahora que, aunque no honró su nombre la serie ilustre de su profesorado, como lo honró Bretón, profesor de Composición y director del Centro durante largos años, no anduvo lejos nunca del desarrollo de los trabajos y las actividades del Conservatorio, asistiendo a concursos y oposiciones en calidad de juez y aun llegando a desempeñar, con carácter transitorio, la enseñanza de Composición. De Barbieri, dijo Peña y Goñi: "Barbieri no es zarzuelero, es la misma zarzuela.." Esta justa frase puede ser repetida hablando de Chapí, que fué, como Barbieri, la zarzuela misma, pero en un tiempo y en unas circunstancias de tales renovaciones, progresos y conquistas, lo mismo en lo sinfónico que en lo dramático, que necesario era poseer un dominio absoluto sobre la técnica del arte y una conciencia muy elevada de la misión a realizar, sin titubeos ni desmayos, recta y serenamente por el camino emprendido en pos de un ideal. Y un ideal, un ideal muy noble impulsaba a Chapí en sus trabajos, y del que no consiguieron apartarle, ni los éxitos fáciles ni las batallas reñidas, reñidísimas, que tuvo que aceptar en muchas ocasiones ante un público hostil, que a prueba puso repetidas veces el gozoso entusiasmo de su espíritu; su ansia de perfección; el vuelo impetuoso de su pensamiento, que ante la situación musical ofrecida por el poeta libretista, olvidaba las conveniencias utilitarias del éxito a toda costa, para entregarse al elevado goce de sentir y de crear bellezas musicales en el terreno de las exigencias dramáticas. Y así, su obra enorme, desde *Música clásica*, a la *Venta de D. Quijote*, joya sin precedentes en la música lírica española, en estilo, como en poder de evocación, pasando por "La Tempestad", "La Bruja", "El Rey que rabió", "Curro Vargas", el tríptico de sainetes madrileños, "Las Bravías", "La Revoltosa", "La Chavala" y otras mil que no hay tiempo de señalar, se fué desarrollando dentro de un orden y unidad de pensamiento sorprendente, en medio de la más caprichosa y animada variedad de modalidades, reflejándose el criterio del observador que con cariño quiere ahondar en sus bellezas un propósito más acentuado en cada una de ellas, de lograr bellezas, un propósito más acentuado en cada una de ellas, de lograr la madurez de un estilo lírico, exento de amplificaciones melódicas y fáciles efectos de relumbrón, conciso, de fondo rítmico preponderante, espiritual, temático, procurando concentrar en una corta proposición melódico-rítmica, susceptible del más libre desenvolvimiento, la mayor fuerza de expresión posible, lo que logra alcanzar, en forma y fondo, en la antes citada "Venta de D. Quijote", en la que, cuantos la conocéis habréis notado que todo brota de un apunte inicial de "Seguidilla", casi una rítmica iniciación que anima todas las obras y circula por ella como significación luminosa de la Mancha; con sus llanos dilatados, bajo el sol que los abrasa y sus noches profundas, penetradas de sensualidad y de misterio.

Chapí triunfó, ante todo y sobre todo, en el rasgo de humor; en la nota de cómico contraste, pero con fondo de sentimentalidad, a veces dolorosa. En este aspecto es único entre la pléyade de nuestros compositores de zarzuela. Por esto he deseado ofrecerlos esta página maestra de "La Bruja"; el cuarteto del primer acto, provocado por la atrevida llamada que hace el tenor cómico a la protagonista, deseoso de que la Pruja proteja sus amores con Rosalía. Seguid la palabra; recoged las peripecias del diálogo y comprobaréis qué suma de líricos detalles, de pinceladas justas, de acentos tiernos y evocadores jiros animan este número en que Chapí se muestra en la plenitud de su personalidad.

V

El 25 de marzo de 1909, fallecía Chapí, más que enfermo, agotado por la fatiga de un trabajo inmenso, llevado sin descanso durante tantos años, diré mejor, durante su vida entera.

Las preocupaciones, luchas, incertidumbres que acompañaron el estreno en el teatro Real de "Margarita la Tornera", la obra de sus mayores ilusiones, acabaron con sus energías abatiendo dolorosamente aquella brava e inquebrantable naturaleza. También la zarzuela decaía visiblemente en ese tiempo, sin que consiguieran levantarla de su creciente postergación los esfuerzos de los nuevos músicos que en aquel período comenzaban a luchar, y luchando continúan, por volverla a nueva vida... Al duelo, por la muerte del artista querido, asocióse Madrid entero, con sinceridad de emoción conmovedora. Y no olvido, creedme, aunque han pasado ya bastantes años, el curso de mis pensamientos al regreso del Cementerio, Carrera de San Isidro adelante hacia el Puente de Segovia. Como sabéis, desde esa zona de las afueras, todo el viejo Madrid se contempla, separado de ella por la humilde corriente del Manzanares. Bajo la luz del sol, el panorama tiene una expresión y un carácter, quede año en año va perdiendo, pareciéndose en eso a nuestra vieja copla castiza, a nuestros genuinos bailes, naturales cimientos de la noble zarzuela, por exigencias imperiosas del progreso, de la cultura, a veces de la moda y ante las que nada puede la voz del recuerdo, ni los desahogos románticos de los que quisieran ver siempre vivos en la sociedad como en las artes, los rasgos característicos de la propia nacionalidad. Pues bien, yo, en aquel mediodía del mes de marzo, con el espíritu entristecido, evocaba recuerdos del Madrid de antaño, presente en las cúpulas y torres de las viejas iglesias, cuyas siluetas se recortaban sobre el azul del cielo; en las clásicas casas de corredor, viviendas del sainete, en la maciza línea del puente segoviano y en las castizas márgenes del río que fueron en su día, sotos, y praderas, rincones galantes, de típicos nombres; la Virgen del Puerto, El Corregidor, y en mi alma resonaban, al conjuro del paisaje, poco ameno en verdad, pero tan sugestivo en su inconfundible tonalidad, ce-

rrado en la lejanía por las cumbres nevadas del Guadarrama, sentidas notas y ritmos penetrantes de la obra dilatada, tan impregnada de aromas populares, de los maestros zarzueleros, desde Hernando y Gaztambide, hasta Chueca y Chapí, Poco a poco transformóse mi espíritu, y pudo más, al fin, el optimista influjo de la obra, viva e inmortal, que la tristeza mía, ante la firme convicción de que si el hombre ya no existía, su obra sí, con nosotros quedaba, animada y gozosa, despertando en mi memoria el recuerdo emocionado de ese canto a Madrid, a su alma apasionada, a su garbo irresistible, a su inagotable gracia, que se llama el prelude de "La Revoltosa."

Cuatro palabras para terminar este desmañado trabajo, con la súplica de vuestro perdón por el abuso que de vuestra atención y aun de vuestra paciencia me he permitido y por lo que os doy las más sentidas gracias. Cuatro palabras, que la cortesía de un lado y mi íntimo agradecimiento de otro, imponen, para hacer pública manifestación del hondo agradecimiento del Conservatorio y mío, particularmente, a todos vosotros, artistas eminentes en plena gloria los unos; los otros en los comienzos de una carrera que os deseo gloriosa, por haber aceptado con tanto cariño prestar vuestra colaboración a esta conferencia, dando un positivo y alto valor a este trabajo, que sin vosotros nada hubiera sido. Y a mis queridos y admirados compañeros de Claustro, que habeis dado una nota gallarda, digna de nuestro noble espíritu, acompañando con vuestra autoridad y vuestra maestría, la labor de los alumnos de nuestra clase de orquesta; a ellos y a vosotros, maestros y alumnos, gracias de todo corazón.

Señores: hay que trabajar por devolver a la zarzuela, hoy en decadencia, su brillantez gloriosa de casi un siglo. Contribuyamos todos para lograrlo, compositores, cantantes, instrumentistas y aficionados. ¡Que no se extinga esta corriente amena, un día cáudalosa, del sentir nacional. Que no desaparezca la zarzuela española, entre melifluos y decadentes arpegios de saxofón; sentimentalismos de "tanguista" ni exóticos bailes de cabaret! Oíd como final, porque vienen al caso, unas frases de Chapí, amante siempre del arte patrio, contestando a un reproche que se le hizo por haber empleado ritmos populares en su primer Cuarteto de Arco, y voy a leerlas sobre la misma cuartilla original, que conservo como oro en paño: "que he empleado ideas de carácter nacional! ¿pero es que vamos a renegar hasta de eso? Una vez más lo he hecho, cien veces más lo haré y siempre que pueda y mientras viva. ¡Creo que es mi deber! "

Afortunadamente el público que juzga con superior instinto nos anima con su benevolencia y parece decirnos: ¡Adelante!

PROGRAMA

Día 26, a las once de la mañana

PRIMERA PARTE

- 1.º «La Divina Comedia». Fragmento del «Infierno». Canto XXXIV..... *Conrado del Campo.*
 - 2.º «Sinfonietta», en *re mayor*..... *Ernesto Halffter.*
- Pastorella (Allegro).-Adagio.-Allegro vivace (Minuetto).-Allegro giocoso.
Solistas: *Flauta*, Sr. Garijo; *Oboe*, Sr. González; *Clarinete*, Sr. Menéndez; *Fagot*, Sr. Romo; *Trompas*, Sres. Mont y Acero; *Trompeta*, Sr. Corto; *Trombón*, Sr. Cuesta; *Violín*, Sr. Corvino; *Violoncello*, Sr. Gandía; *Contrabajo*, Sr. González (Juan). Orquesta de cuerda, tambores y timbales.

SEGUNDA PARTE

- «Noches en los jardines de España».
Impresiones sinfónicas para piano y orquesta *Manuel de Falla.*
1. En el Generalife.-II. Danza lejana.-III. En los jardines de la Sierra de Córdoba.
(Los dos últimos tiempos se tocan sin interrupción).
Solista: D. José Cubiles y Ramos, Profesor del Conservatorio.

TERCERA PARTE

- 1.º «Canciones playeras», para soprano y orquesta..... *Oscar Esplá.*
Rutas.-Pregón.-Las doce.-El pescador sin dinero.-Coplilla.
Soprano: Laura Nieto.
- 2.º «Goyescas». Intermedio..... *E. Granados.*
- 3.º «Tarantela»..... *J. Larregla.*
- 4.º «Triana». De la suite Iberia *Albéniz-Arbós.*

CONRADO DEL CAMPO.—LA DIVINA COMEDIA.—Este fragmento sinfónico constituye la terminación de un largo poema para coros y orquesta, basado en la parte primera—*Infierno*—de la monumental comedia de Dante, *Alighieri*. Los versos sobre que se desenvuelve esta página orquestal corresponden al canto xxxiv. En ellos narra el inmortal poeta, con todo el arrebató e intensidad de su estro, los últimos horrores, los postreros lamentos que hicieron abrirse a la piedad su alma en el noveno círculo del Infierno y su retorno a la serena calma de la Naturaleza, dormida en la noche bajo la pura luz de las estrellas, siguiendo el curso de oscuro y silencioso arroyo que entre las sombras del abismo nace...

D'un ruscelleto che quivi scende
Per la busca d'un sasso, ch'egli ha roso
Col corso ch'egli awolge, e poco pende...
Salimmo su, ei primo ed io secondo.

.....
E quindi useimmo riveder le stelle.

(*Inferno*.—Canto xxxiv.)

ERNESTO HALFFTER.—SINFONIETTA.—El título de *Sinfoniëta* que lleva la obra de Ernesto Halffter responde principalmente a su carácter, en un sentido análogo al que Beethoven daba a sus sinfonías cuarta y octava, cuando las denominaba *kleine Symphonien* o sea *pequeñas Sinfonías*, en oposición a sus grandes creaciones de este género. Por su disposición instrumental, la *Sinfoniëta*, de Halffter, se aproxima al tipo de la *Sinfonía concertada*, desaparecido después de Haydn. En efecto, en la *Sinfoniëta* del joven compositor madrileño los instrumentistas de madera, metal y algunos de arco están empleados como "solistas", destacando su actuación, ya individual, ya en contrapunto de algunos entre sí, sobre la masa general de la orquesta de cuerda que sirve de fondo a los once instrumentistas concertantes.

La forma general de la obra y esa combinación de solistas y orquesta es lo que aproxima esta obra a la *Sinfonía concertante*, de Haydn, distinguiéndola tanto del tipo clásico de Sinfonías como de los *Concerti grossi*, de Bach.

En consonancia con su forma, evocadora de géneros musicales dieciochescos, la estructura melódica de la obra intenta, asimismo, una aproximación al lenguaje de los clásicos de ese siglo. Un intento semejante se observa desde hace algún tiempo en toda Europa, desde el *Pulcinella* y alguna otra obra de Strawinsky hasta el *Concierto de Cámara*, de Manuel de Falla. Pero mientras que Strawinsky en su *Pulcinella* utiliza directamente la música de Pérgolese y la viste al estilo moderno, Halffter sigue exactamente el camino opuesto; esto es, que su *Sinfoniëta*, absolutamente moderna en pensamientos, armonía, disposición del tejido polifónico e instrumental,

etc., se vistió de una apariencia clásica, respondiendo a ese movimiento general en Europa de volver a recuperar acentos y modos de expresión, paulatinamente perdidos a través del siglo XIX.

Bajo este aspecto, la *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter, parece realizar hoy de un modo gozosamente cordial esa aspiración clasicista que la Europa actual presenta en todos los órdenes literarios, pictóricos o musicales. El intento sería vano si no estuviese sostenido por una musicalidad y una inspiración que en este joven compositor van unidas a la mayor sencillez y espontaneidad: un interés constante y sostenido. Su viva fibra rítmica la presta una animación incesante y, melódicamente, posee una alegría, una claridad y una juventud que son peculiares a la música de este joven compositor.

La *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter, es, hoy día, uno de los esfuerzos más intensos realizados por nuestra juventud musical, revelador del espíritu que alienta a las jóvenes generaciones españolas.

MANUEL DE FALLA.—NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA.—Piensa el autor de estas impresiones sinfónicas para piano y orquesta que, de haber realizado su propósito, la sola enunciación de sus títulos debería constituir una guía suficiente para la audición.

Aunque en esta obra—como debe ocurrir con todas las que legítimamente aspiren a ser musicales—su autor haya seguido un plan determinado desde el punto de vista tonal, rítmico y temático, un análisis detallado de su estructura puramente musical, podría, quizás, desviar el fin para que fué escrita, fin que no es otro que el de evocar lugares, sensaciones y sentimientos.

Bástenos, pues, indicar que los nocturnos segundo y tercero se enlazan sin interrupción, por medio de un período en el que, bajo un trémolo melódico de los violines en la región aguda, se esparcen, como en ecos lejanos, las notas que inician el tema fundamental de la *Danza lejana*, terminando el período con un diseño ascendente del piano, en octavas, que resuelve en el *tutti* con que empieza el tercero y último nocturno: *En los jardines de la Sierra de Córdoba*.

La parte temática de esta obra está basada—como en la mayor parte de las de su autor, *La vida breve*, *El amor brujo*, etc.—en los ritmos, modalidades, cadencias y figuras ornamentales que caracterizan el canto popular andaluz, que, sin embargo, muy pocas veces se aplica en su forma auténtica; y el mismo trabajo instrumental estiliza frecuentemente determinados efectos peculiares a los instrumentos del pueblo.

Téngase presente que la música de estos nocturnos no pretende ser descriptiva, sino simplemente expresiva, y que algo más que rumores de fiestas y de danzas ha inspirado estas evocaciones sonoras, en las que el dolor y el misterio tienen también su parte.

OSCAR ESPLA.—CANCIONES PLAYERAS.—Estas canciones, compuestas durante el veraneo del compositor levantino en la sierra

Aitana, forman contraste con la mayor parte de la producción de Esplá, concebida en grandes proporciones.

Están inspiradas en el sentido regional de las tonadas de La Marina alicantina, con sus características cadencias.

Su mayor éxito está, en que siendo originales, tienen todo el ambiente de los cantos populares, su frescura y su espontaneidad. Son, pues, el equivalente, en música, a las preciosas poesías de Alberti, sobre las que están hechas y acreditan la firme personalidad de su autor.

RUTAS

Por allí, por allá
a Castilla se va.
Por allá, por allí
a mi verde país.

Quiero ir por allí,
quiero ir por allá.
A la mar por allí,
a mi hogar por allá.

PREGON

¡Vendo nubes de colores;
las redondas coloradas,
para endu'zar los calores!
¡Vendo los cirros morados,
y rosas las alboradas
los crepú-culos dorados!

¡El amarillo lucero
cogido a la verde rama
del celeste duraznero!
Vendo la nieve, la llama
y el canto del pregonero.

LAS DOCE

Las doce en la aldea.
¡Sal a tu azotea!
El ángel las dió.
¡Sal, que salgo yo!
Tu verde sombrilla,
mi negro sombrero,

la flor del romero
clavada en tu horquilla.
¡Oh, qué maravilla
tan lejana, oh!
Cierra tu sombrilla.
¡Sal, que salgo yo!

EL PESCADOR SIN DINERO

Pez verde y dulce del río
sal, escucha el canto mío;
rueda por el agua, rueda,
que no me queda moneda;
sedal tampoco me queda...
Llora con el llanto mío.

No me queda nada, nada,
ni mi cesta torneada,
ni mi camisa bordada
con un ancla por mi amada.
Llora con el llanto mío.
¡Sí, llorad, sí, todos, sí!

COPLILLA

Un duro me dió mi madre,
antes de venir al pueblo,
para comprar aceituna
alla en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro
en cosas que son del viento:
un peine, una redecilla
y un moño de terciopelo.

E. GRANADOS.—GOYESCAS.—El maestro Granados, el malogrado compositor español, nació en Lérida el año 1867. Aprendió la Armonía con Pedrell, y J. B. Pujol fué su profesor de Piano. Perfeccionó ambos estudios en el Conservatorio de París, volviendo después de algunos años a España en donde se reveló como admirable pianista y facilísimo compositor.

Podría dividirse la producción de Granados en tres períodos; el primero está representado en especial por las *Danzas españolas* y completado con *María del Carmen*, obras de marcado sabor español, pero de técnica y estilo en cierto modo rudimentario. El segundo período lo constituyen, entre otras, las particulares de *Follet*, *Picard*, *Guziel*, *Liliana* y el poema sinfónico *Dante*, donde el músico perfecciona su arte, pero se aleja de su primitivo entusiasmo por el espíritu castizo de España y su ambiente típico y pintoresco. Por último, las *Goyescas* inauguran y encierran a la vez, de un modo fatal, el período de mayor esplendor, de mayor conciencia artística, cuando el compositor ha encontrado medios superiores de expresión y asciende magistralmente hacia una depuración sentimental, hacia una verdadera exaltación emotiva.

En *Goyescas*—la ópera estrenada en Nueva York—se han transcrito y florido, según parece, las primorosas composiciones pianísticas del mismo nombre. En esta producción han quedado claramente dibujados los rasgos completos y definitivos de su fisonomía musical: su afán folklorista que buscaba en Goya, el verbo del arte, y en sus majos los tipos puros de la raza, amasada con el lirismo chopiniano que tenía prendidas tan hondas raíces en su alma.

Del *intermedio* de la ópera *Goyescas* se ha ocupado la crítica neoyorkina con gran elogio. Mister Henderson lo califica de "encantador" y Mister Fiuck, en el *Evenig Post* no vacila en afirmar que es muy superior al que dió celebridad a Mascagni en su *Cavallería rusticana*.

JOAQUIN LARREGLA.—La *Tarantela*, que hoy figura en el programa de la Orquesta Sinfónica, es una de sus obras que mayores éxitos le han proporcionado en sus conciertos de piano, habiéndola instrumentado para orquesta, a requerimiento de sus muchos admiradores, y siendo ejecutada ya anteriormente por esta Orquesta y por la Orquesta Filarmónica.

ALBENIZ-ARBOS.—TRIANA.—La colección de piezas para piano que con el título de *Iberia* publicó Albéniz poco antes de su fallecimiento, consta de doce números, con los títulos de *Evocación*, *El puerto*, *Procesión del Corpus en Sevilla*, *Triana*, *Almería*, *Rondeña*, *El Albaicín*, *El polo*, *Lavapiés*, *Málaga*, *Jerez* y *Eritaña*, casi todos inspirados, como indican dichos títulos, en la música popular andaluza.

.. *Triana* es quizá el número más popular de esta colección, editada en cuatro cuadernos. En *Triana* se mezcla el ritmo de las sevillanas (tratado casi siempre con bastante pureza) con otros elementos extraños a este baile, entre los cuales descuella, por la importancia que adquiere en el desarrollo, un apunte inspirado en una copla de atrayente melodía.

El maestro Arbós, fraternal amigo que fué del malogrado Albéniz, se propuso instrumentar para orquesta algunas, al menos, de las composiciones que integran *Iberia*, haciendo con ello un gran servicio al arte nacional y rindiendo además un tributo de admiración y sentido recuerdo al famoso compositor. Inútil es afirmar, tratándose de Arbós, que la instrumentación de *Triana* (como la de *El Puerto y El Corpus*) es brillantísima y perfecta.

