PRETERITOS MUSICOS HISPANICOS

PAGINAS HISTORICAS

(Segunda serie)

POR

JOSE SUBIRA

NOTA PRELIMINAR

EL criterio establecido para estos apuntes biográficos mantiene el que mostraba el número anterior de ACADEMIA. Sirvan, por tanto, para estas palabras previas las que se pueden leer allí.

Desfilarán ahora personalidades que sin pertenecer al mundo musical se interesaron por él en sus escritos literarios o en sus normas litúrgicas, compositores e intérpretes oscurecidos u olvidados por completo en nuestros días, algunos extranjeros que ocuparon durante algún tiempo altísimos cargos palatinos o que se familiarizaron con nuestra música y nuestra literatura y personas del sexo femenino, unas inadvertidas, mereciendo mejor suerte, y otras mal conocidas, pues se las menciona de un modo erróneo en absoluto. Tiéndese, pues, a precisar acontecimientos borrosos y desmentir otros plenamente falsos que se acogen y recogen como artículos de fe sin someterlos al menor examen analítico para lucir aparente suficiencia o fácil erudición.

I

EL PRELADO FRAY ANTONIO DE GUEVARA

Tanto la literatura profana como la religiosa de pasados siglos suelen contener sugestivas referencias de orden musical, reflejándose allí el sentir en torno a materias filarmónicas por parte de valiosas plumas cuando lo hacían oportuno la comparación, el recuerdo o la metáfora. Tal sucedió con respecto al Obispo de Mondoñedo cuyo nombre encabeza estas líneas

y cuya obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* siempre tiene actualidad.

Si mucho se habló de Fray Antonio de Guevara en vida, por sus elevadas relaciones sociales y su destacada posición en el mundo eclesiástico, no se le recuerda hoy menos como escritor digno de justa loanza. Mas en el aspecto en que aparece aquí ha pasado inadvertido siempre.

Desde sus doce años aquel muchacho de recia estirpe montañesa vivió al lado del Príncipe D. Juan, el malogrado hijo de los Reyes Católicos, cuyos entusiasmos por el arte musical han recogido puntualmente algunos historiadores. Al morir D. Juan aquel futuro Obispo de Mondoñedo, ni ambicioso, ni intrigante, ni perseguidor de medros, ni cazador de lucros, se entregó a la vida religiosa, ingresando en la humilde Orden franciscana. Sin embargo, la Corte no se quiso privar de una persona tan apta como él para ciertas labores difíciles que requerían sabiduría y prudencia. Por ello recibió cargos y encargos bien notorios. Fue cronista y predicador del Emperador Carlos V, inquisidor en Valencia y en Granada y Obispo en Guadix y en Mondoñedo, falleciendo en esta última población cuando comenzaba a florecer el año 1545. Así, pues, tuvo múltiples oportunidades para conocer íntimamente la vida de las grandes poblaciones, de las humildes villas y de las apartadas aldeas. Lo que tanto en unas como en otras viera, oyera y percibiera su fino entendimiento aparece no sólo insinuado con timidez, sino mostrado al vivo en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, en su *Relox de príncipes*, en su copiosa correspondencia y en otras producciones suyas menos difundidas aunque dignas de atención y de meditación en todo caso.

Largamente elaborado y galanamente escrito, aquel *Menosprecio...* nos ofrece, como fruto de penetrante visión y ecuánime juicio, una feliz antítesis entre la vida de la Corte, que él conocía tan a fondo, y la vida de la aldea, que no le era menos familiar. Y de pasada solía vivificar aún más sus escritos con referencias o alusiones a la música que tanto había amado el Príncipe D. Juan y por la cual habría de desvivirse el Emperador Carlos V de Alemania, es decir, el Rey Carlos I de España.

En el jugoso capítulo "Que en la aldea son los hombres más virtuosos

y menos viciosos que en las cortes de los príncipes" expone Fray Antonio de Guevara cómo pasaban unos y otros los días festivos. He aquí el cuadro descrito a tal respecto: "En la Corte, en la gran confusión de negocios, éstos jamás traen consigo la alegría ni sienten en su casa cuándo es la fiesta. Mas aquéllos sí, porque llegado el día de fiesta repica mucho el sacristán, echa al vuelo las campanas cuando las tañe, canta a su hora la misa, vístense los sayos de lujo, juegan a la tarde al herrén, tocan en la plaza el tamborino, bailan en el álamo las mozas y luchan los mozos en el campo; mientras que en la Corte la señal de que hay fiesta es afeitarse, poner manteles limpios a la mesa, murmurar en la iglesia de las vecinas y merendar las comadres."

El capítulo "Que en las cortes de los príncipes tienen por estilo hablar de Dios, vivir del mundo", es bien explícito al exponer el pretérito cuadro de costumbres que transcribimos: "En la Corte siempre acuden a ella hombres de muy diversas partes a negociar, a pleitear, a servir o a mostrarse, los cuales como son primerizos viven un poco bisoños; luego son con ellos mozos de cámara, ministriles que tañen, cantores que cantan, músicos de cámara, juglares de Corte..., y si les dan los señores algo no es a fin de socorrerlos, sino porque publiquen en la Corte que son magníficos..."

He aquí algo de lo que se puede leer en el capítulo "De cuánto mejor corregidas solían estar las cortes y repúblicas antiguas que lo están agora las nuestras": "En los tiempos que era el cónsul Marcos Poncio vino un gran músico desde Grecia a Roma, el cual era muy primoroso en el tañer y muy suave en el cantar, y como añadiese de nuevo una cuerda al instrumento con que tañía, la cual no tenían los otros instrumentos de Roma, fue el instrumento públicamente quemado y el maestro desterrado." Tras esto surge el comentario irónico mediante un artificioso juego de palabras: "Bien daríamos ahora licencia para que parasen todas las novedades en la música, con tal que no quedase novedad en la República, porque no está el daño en tener la vihuela muchas cuerdas, sino en faltar de la Corte muchos cuerdos."

Con lo copiado ahora cabe preguntar si el Obispo Mondoñedo ponía reparos a las novedades en materia musical y precisamente cuando España

contaba con artistas novedosos como Antonio Cabezón y como los tañedores de vihuela que entronizaron —al menos en cifra impresa— una literatura instrumental iniciada por el valenciano Luis Millán y mantenida durante algunos decenios en noble competencia con la literatura de laúd corriente en la Europa culta de aquel tiempo. Sin embargo, no le asustaron las novedades ni condenó tampoco la práctica del baile, como lo prueba este decir suyo en el mismo capítulo: "El Emperador Aureliano quitó de censor a su único amigo Rogerio porque en la boda de su vecina Postoria había comido y danzado, diciendo que el buen juez no ha de emplear su gravedad en las cosas de veras y no perderla en tiempo de burlas. No obstante lo que este Emperador hizo, todavía nos atrevemos a dar licencia a los jueces para que dancen con los pies con tal que no roben con las manos; porque al pleiteante muy poco se le da que su juez baile en la boda si después en la audiencia le guarda justicia."

Tras todo lo dicho, un comentario final. Según el P. de Rhua en su carta III (Biblioteca de Rivadeneyra) no fue Porcio Catón, sino los Eforos de Lacedemina quienes penaron a Terprando y enclavaron en la plaza la vihuela, por cuanto no era necesario añadir a este instrumento una cuerda más innecesariamente y sólo por variar la voz. Este reproche nada quita, sin embargo, para testimoniar el interés que tenía por la música el famoso prelado de Mondoñedo.

II

EL PATRIARCA JUAN DE RIBERA

Si el predicador de la Corte, inquisidor del Reino y prelado de varias diócesis Fray Antonio de Guevara trató episódicamente la música y el baile profanos en su *Menosprecio*... famoso, en cambio estuvo atento al cultivo de la música religiosa el Capitán General, Virrey y Arzobispo de Valencia Juan de Ribera, personalidad insigne elevada a la santidad en 1959, tes-

timoniándolo así las Constituciones por las cuales habría de regirse el Real Colegio y Seminario del Corpus Christi fundado por él en la ciudad del Turia. Ello acaeció en el año 1619, y mi biblioteca particular posee un ejemplar de esas Constituciones impreso allí con toda pulcritud cuando corría el año 1739. En relación con el espíritu que viene informando estas "Páginas históricas" resalta en dicho volumen lo referente a la intervención musical en aquel establecimiento religioso.

Por lo pronto diremos, aunque sobre ello nada expuso dicha obra, que el Real Colegio y Seminario del Corpus Christi contó con Juan Bautista de Comes como primer maestro de capilla. Este músico había aprendido su arte siendo seise de la catedral valenciana; ordenado *in sacris*, pasó a Lérida para desempeñar el cargo de maestro de capilla en su catedral, y lo sacó de allí el Patriarca Juan de Ribera por juzgarlo imprescindible para igual cargo en esa institución creada por él. Comes siguió en el Corpus Christi hasta dos años después de fallecer su protector; acto seguido tuvo el mismo cargo en la catedral de Valencia, hasta que, con el de vicemaestro de la Real Capilla, marchó a Madrid por designación del Monarca Felipe III. Transcurridos otros diez años regresó a la Valencia de sus amores, reanudando las tareas que tanto renombre le habían granjeado tiempo atrás. Y allí falleció Comes en 1643.

¿Cuáles eran las obligadas labores del maestro de capilla desde que desempeñó Comes aquel cargo en el Corpus Christi? Resumámoslas, porque presentan un cuadro musical de aquella lejana época. Debería llevar el compás cuando hubiese fabordones sencillos u otra canturria; exigir obediencia de los cantores y someterse a la superintendencia del Vicario de Coro, "al cual pertenecerá moderar el compás cuando el Maestro de Capilla lo apresure más de lo que conviene para la esencia y devoción del culto divino"; señalar lo que se hubiese de cantar en alguno de los dos órganos o con las flautas o cornetas; alegrar los oficios divinos con mezclas graves y devotas de música en los días solemnes, y, por último, que cada día "haga plática a los de la Capilla para que se vayan ejercitando en el canto".

Habría dos capiscoles que servirían de entonar y regir el coro y pro-

curar que los oficios divinos se dijesen y cantasen con todo sosiego y pausa, "sin que se pueda juzgar que tienen gana de acabarlos". También deberían éstos continuar perpetuamente el modo de decir las Horas que se había introducido en la capilla del Colegio, del cual estaban muy satisfechos no sólo el Arzobispo, sino todos cuantos lo oían, tanto eclesiásticos y religiosos como seglares.

Un organista clérigo tañería el órgano por la mañana y por la tarde conforme al rezo romano; procuraría la afinación y conservación del instrumento; debería "guardar pausa y sosiego en el tañer", sin que ni en las festividades mayores ni en las menores tocase "con priesa ni de remesón, sino con gravedad y modestia, entendiéndose que no ha de ser pesado ni tardar con exceso al parecer de personas cuerdas y devotas".

Habría un campanero, exigiéndole "que toque las campanas en la forma que se acostumbra", que "sea diestro en su ministerio y viva sin nota o mal ejemplo".

También habría siempre un juego asalariado de menestriles *(sic)*, en número de seis o por lo menos cinco, a saber: dos tiples, dos contrabajos, un tenor y un contralto, debiéndoseles elegir entre los más hábiles, "pues el salario que se les señala es competente para lo que suelen ganar en esta ciudad los de su arte". Fijábanse las misas y otros actos del culto a los que no deberían faltar habitualmente, y también deberían acudir en casos extraordinarios, como en algún oficio solemne, con música de menestriles. Asimismo deberían tañer el bajón cuando se hiciese el oficio a canto de órgano. En cuanto a los capellanes, deberían tener buena voz y ser diestros en el canto llano y en el canto de órgano para ayudar en el fabordón.

Todo lo dicho prueba el interés que el actual San Juan de Ribera se tomó para que la música desempeñase un buen papel en su templo.

III

EL CABALLERO BARTOLOME JOVENARDI

¡Cuán poco dicen hoy las historias acerca de este varón italiano, esclarecido ayer y desconocido hoy! ; mas, por otra parte, ¡cuantísimas cosas relacionadas con su pretérita existencia me ha mostrado el Archivo del Palacio Nacional! A ese varón he dedicado un vasto artículo netamente musicólogo en el *Anuario musical,* y ahora, con brevedad, recordaré los rasgos y avatares más salientes de aquel sujeto singular en grado sumo.

Fue Bartolomé Jovenardi un pulcro tañedor de arpa y de instrumentos de tecla; fue inventor de instrumentos musicales que le granjearon renombre; fue jurisconsulto eminente, matemático notorio y estadista sagaz; fue caballero romano de calidad, gentilhombre de la Real Casa española y fidalgo portugués. Ya se habían reconocido sus méritos cuando vino desde la península apenina que le viera nacer a la península ibérica que le vería morir. Vino ilusionado para ponerse al servicio de nuestro Felipe IV.

Gozó aquí de tanta reputación que al fijar los precios para uniformes "de merced" con destino a la servidumbre palatina le asignaron uno de cien ducados, mientras que los otros músicos de cámara, los barberos y Diego Velázquez —¡el pintor!— recibirían uniformes de ochenta ducados, y los mozos de guardarropía de sesenta ducados tan sólo. Por otra parte, en la lista de músicos adscritos a la Corte ninguno tenía el tratamiento de "don", mientras que a Jovenardi lo denominaron "doctor".

Este caballero romano de calidad llegó a la Corte madrileña en 1633 para ocupar en la Real Capilla una plaza de "músico de arpa" y además fue nombrado "tañedor de cámara", habiendo sucedido en este último puesto a Lope Machado. Si bien cobró sus haberes durante algunos años, después no los pudo percibir dada su ambigüedad como artista. Como jamás acudió a la Real Capilla ni actuó con los músicos de cámara, no se pudo puntualizar si, a los efectos de cobro, dependía de la Corona de Portugal o de la Casa de Borgoña. Lo que silencian aquellos papeles, y despierta gran atención desde el punto de vista histórico, es que Jovenardi tenía una

misión oculta: la de consejero político del Rey. Así lo testimonia un extenso Memorial impreso en 1653, es decir, cuando aquel varón llevaba cuatro lustros residiendo en Madrid.

Catorce páginas en folio repletas de veraces datos y libres de hinchada literatura ocupan ese Memorial. Sus párrafos trazan una curiosa biografía y enumeran minuciosamente los servicios prestados por Jovenardi como consejero áulico en múltiples asuntos, pues quería obtener la real licencia que le permitiese ir a Italia. Reprodúcense allí tres certificaciones, que datan del año 1647, para cumplir una orden del Consejo de Estado; las emitieron tres altas personalidades, coincidiendo todas ellas en los juicios laudatorios.

Entre los servicios áulicos de Jovenardi —algunos "secretos", por lo que la correspondiente declaración va suplida por puntos suspensivos— figuran, desde el año 1638 hasta el de 1653, diversos "trabajos políticos" que estaban relacionados con la situación del Gobierno de Nápoles, con los designios de Francia contra nuestro país, con el peligro de la peste en Madrid, con "la mercantil metamorfosis de la plata", con "la necesaria restauración y remedio de la moneda y comercio en Castilla", con "la podrida administración de Justicia en sus variados aspectos", etc.

Nada de esto tenía que ver con la música, naturalmente, pero sí varios documentos y escritos de procedencias dispares. El Condestable de Castilla declara en uno que Jovenardi había venido a la Corte para traer instrumentos de su invención al filarmónico Monarca. El Virrey de Cataluña, Duque de Cardona, recibió una carta del Rey ordenándole que los instrumentos musicales traídos por Jovenardi desde Roma no se abriesen ni reconociesen en los puertos y aduanas "para que no se descompongan ni se echen a perder". El propio Jovenardi hizo referencia a una "nueva ciencia, demostración y ejecución de la perfecta theórica y método de la suspensión armónica executado en el instrumento músico-mathemático que fabricó e hizo traer de Roma a España".

Más peso que todas estas referencias eventuales tiene un escrito bilingüe de cuarenta y un folios que pasó de la Biblioteca Real a la Biblioteca Nacional, donde se puede ver hoy. Va encabezado así: "Tratado de la Mú-

sica por el Dr. D. Bartholomé Jovenardi." Fue dedicado a Felipe IV con fecha bilingüe: "Madrid los 15 y Oct.e de 1634.—Madrid li 25 Ottobri 1634." Señálase ahí muy circunstancialmente la "Nobleza de la Música" con abundantes citas históricas, se establecen cuatro secciones de música instrumental y luego se describen dos instrumentos inventados por Jovenardi: un arpa y un cembalo. El los tañería en la Corte sin duda, pero no queda ya ningún rastro de los mismos. En cambio subsiste el testimonio documental de las penalidades y amarguras que los envidiosos y los maldicientes le hicieron sufrir durante muchos años. Estuvo no pocos sin percibir sus haberes; tampoco la despensa real se portaba con él como era debido...

Envejecido prematuramente, pidió licencia para ir a Italia; marchó sin obtenerla y estuvo ausente un par de lustros. Cuando volvió a Madrid supo que su consorte, D.ª Ana Collado, había contraído nuevas nupcias, pero seguía obteniendo algunos beneficios de la Casa Real. El reclamó en vano los atrasados haberes y falleció poco tiempo después, como he comprobado al leer por miles las partidas de defunción de aquellos siglos en el archivo parroquial de la iglesia de San Martín y encontrar la que muy escuetamente dice: "En 22 de julio de 1668 murió don Bartolomé Giovenardi a la plazuela del Gato, en frente la portería de las Capuchinas. Enterróse en Monserrate, con licencia del Vicario." A diferencia de otras partidas, omitió ésta más datos que se hubieran podido añadir a los conocidos o en todo caso recordar los que han pasado a la Historia: año y lugar de su nacimiento, edad alcanzada al acaecer su óbito, estado civil, nombre de los herederos, sus cargos palatinos, sus distinciones honoríficas. Pero los papeles del Archivo del Palacio Nacional, que también afectan a uno de sus dos hijos y algunos de los cuales llevan rúbricas de Felipe IV, de la Reina Gobernadora y de Carlos II, así como el manuscrito citado de la Biblioteca Nacional, contribuyen a perfilar no pocos rasgos biográficos de un artista de corazón y tan inteligente como desventurado en grado sumo.

IV

CATALINA DE FLORES Y BERNARDA RAMIREZ

Por una supuesta vinculación a los tablados madrileños del siglo XVII, tras una curación milagrosa, las historias repiten erróneamente que aquella Catalina había sido una "representanta" insigne, pero ella jamás apareció en escena aunque hubo de ser madre de una eminentísima cantante —Bernarda Ramírez—, si esclarecida en su siglo desconocida para los más en el nuestro. Dice Mitjana en su aportación a la *Encyclopédie de la Musique* lo que vertido a nuestro idioma refiere así: "Los comediantes españoles habían fundado en 1624 una Cofradía bajo los auspicios de una milagrosa imagen, Nuestra Señora de la Novena, venerada en la parroquia de San Sebastián, por cuyo socorro había recuperado su salud la actriz Catalina Flores." Pero las rectificaciones son obligatorias. Esa Cofradía no se fundó en aquel año, sino en 1631; la mujer que había recuperado la salud tenía "de" en el apellido —Catalina de Flores— y pasó de criada de servir a mujer de un buhonero. Algo de esto se refiere por algunos historiadores veraces, y todo ello, unido a otras noticias fehacientes, lo comprobé al examinar por centenares los libros de actas y de cuentas y los papeles del archivo de la susodicha Congregación, como se puede leer con detalle en mi libro *El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena,* publicado por el Instituto de Estudios Madrileños.

Se lee hoy en letras de molde que había sido Catalina la primera actriz del Corral de la Pacheca, granjeándose mayor estima que ninguna otra actriz entre los escritores dramáticos de su tiempo, y que súbitamente cayó enferma durante una representación, lo que sabido por el auditorio abandonó éste el local cabizbajo y entristecido. Lo cierto es que la desventurada mujer no había sido cómica ni de las de alto copete ni de las de baja condición jerárquica, sino una humilde sirviente. Durante tres años sirvió en el hogar de acreditados representantes: Bartolomé de Robles y su mujer Mariana de Valera. Algún tiempo después hubo otra actriz llamada Cata-

lina Flores, sin que existiera entre ambas el menor parentesco. Abandonó la criada de servicio aquel hogar para contraer nupcias con un buhonero apellidado Ramírez; le acompañó en sus constantes andanzas por villas y lugares misérrimos y tuvo dos hijas. Al pasar cerca de Ocaña malparió y con tantas lluvias y humedades quedó tullida. Vinieron los cónyuges a Madrid tras una peregrinación de tres meses en que ella se apoyaba en un palo para poder andar. Tras esto la enfermedad se agravó. Necesitaba Catalina muletas para andar por las calles, dedicándose a la mendicidad en aquel trance penoso. Devotísima de una imagen llamada "Virgen del Silencio", estableció su puesto de pordiosera a los pies del camarín que en la vía pública tenía esa imagen; ofreció a la misma una novena para impetrar la curación, y en el noveno día recuperó súbitamente la agilidad, arrojando las muletas. De ahí que desde entonces a la Virgen del Silencio se la denominase la Virgen de la Novena.

La falsa leyenda logró arraigo plurisecular. Por eso cuando se celebró en 1870 una función a beneficio de la Capilla de Representantes, teniendo por marco el madrileño teatro de la Zarzuela, se leyó una extensísima poesía, refiriéndose allí el milagro con que, merced a la imagen de la Virgen, había obtenido su curación aquella Catalina:

Desvalida comedianta,
en costumbres una santa
y en virtud de las mejores.

En cambio ha pasado a la Historia como singular actriz una de sus dos hijas, Bernarda de nombre. Siendo pequeña la había acogido en su hogar aquel matrimonio dedicado a la vida escénica, recordando los servicios que la desventurada Catalina les había prestado años atrás. Bernarda, avispada e inteligente como pocas muchachitas, hizo rápida carrera en circunstancias novelescas de que ha dado cuenta Emilio Cotarelo y Mori en su libro *Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*. Transcurridos cinco años desde la milagrosa curación, el actor Bartolomé de Robles quedó viudo, y dieciséis días después de esa defunción contrajo nupcias con Ber-

narda, que sólo contaba trece años de edad, pasando así de ahijada a consorte sacramental y legalmente.

Por su galanura y su voz a los diecisiete años Bernarda hizo ya papeles de "graciosa". En 1634 figuró como primera dama de canto en las compañías madrileñas. Un año después actuó en las grandes representaciones teatrales del Palacio Real. Unos meses después fue a Nápoles con la compañía de Roque Figueroa como cantante sobresaliente. Allá vivió once años, conociéndosela por *La Napolitana* cuando regresó a Madrid. Quedó viuda en 1646 y tres años más tarde contrajo segundas nupcias con el eximio actor Sebastián de Prado. Entonces él sólo tenía veinticinco años de edad y vio un buen partido en aquella viuda que era excelente actriz, cantante primorosa, bailarina extraordinaria y mujer llena de gracia y donaire.

Siempre fue recibida Bernarda con admiración en la Corte española, y al celebrarse en 1660 las dobles nupcias de la Infanta francesa Isabel de Borbón con el Rey español Felipe IV y de la Infanta española María Teresa con el Monarca francés Luis XIV la nueva Reina llevó a París, para las representaciones oficiales, a la compañía de Sebastián de Prado. Allí brilló Bernarda como por doquier, pero volvió con un brazo roto. En 1662 fallecía en Madrid. Su esposo, al perderla, disolvió la compañía teatral. Luego vuelve a la escena de sus gloriosos triunfos, se ausenta de Madrid y a él regresa reclamado por el Municipio como elemento indispensable para mejorar la situación de la vida teatral en la Villa del Oso y del Madroño. Y al finalizar el año cómico 1673-1674 entra de novicio en el convento de los Clérigos menores. Fue después fraile profeso en aquel convento y más tarde falleció fuera de España: en la Ciudad Eterna, según unos; en Liorna, según otros, o en Amsterdam, según otros más.

Bernarda Ramírez tomó parte en comedias cortesanas de gran espectáculo y en bailes escénicos. Además fue una feliz intérprete, en el papel de Floreta, al estrenarse en el Palacio Real la ópera de Calderón con música de Juan Hidago titulada *Zelos aun del ayre matan*, cuya transcripción y acompañamiento sobre el bajo continuo he realizado ahora por encargo de la Diputación de Barcelona para que figure en las publicaciones musicales de la Biblioteca Central. Porque esa ópera —la más antigua de las

españolas subsistentes— se había estrenado en 1660, aunque Mitjana tomó por base hipótesis razonables, pero inadmisibles, para declarar que nuestro país no había producido ninguna ópera en todo el siglo XVII.

V

HENRY DESMAREST

Este compositor francés, cuya existencia se extendió desde el año 1661 hasta el 1741, ha pasado inadvertido en España, donde, sin embargo, permaneció al servicio del primero de nuestros Borbones, Felipe V, cuando la guerra de Sucesión producía quebrantos y agobios. Sucintamente dio cuenta de esa actividad ibérica Fétis en su famosa *Biografía universal de los músicos*, pero esa etapa de su vida singular ha sido revelada un siglo después merced a una obra del joven musicólogo francés Michel Antoine tras pacientes rebuscas documentales en el Archivo del Palacio Nacional (antes Real) y divulgada por él en un documentadísimo volumen cuyo resumen haremos aquí.

No fue Desmarest un músico de poco relieve ni mucho menos. Perteneció a esa "Escuela de Versalles" alimentada por Delalande, Charpentier y otros notables músicos que gravitaron en torno a Luis XIV y Luis XV de Francia, figurando entre los más valiosos. Y ofrece una particularidad; a saber: mientras varios compatriotas suyos se establecieron en Italia, habría de ser España el país donde acudiera él, y no por apetencias o curiosidades, sino por evitar que se cumpliese la sentencia judicial que lo había condenado a muerte.

Evoquemos su biografía con datos de segunda mano, todos ellos fidedignos y comprobados documentalmente. Formando parte de la institución musical designada con el nombre de Pajes de la Música del Rey —análoga a la de los Niños Cantorcicos de la Real Capilla madrileña— adquirió una sólida instrucción artística. Pronto quedó adscrito a la Real Capilla, y no

a la Real Cámara de París, y escribió estimadas composiciones para el culto; pero su vocación le inclinaba a la música profana y de un modo especialísimo a la teatral. El catálogo de sus obras incluye himnos, misas y numerosos salmos, así como también "arias serias", "arias para beber", varios "ballets" en tres actos y cinco tragedias cada una en cinco actos, habiendo estampado algunas el famoso editor Ballard.

Aunque la fortuna parecía deparar a Desmarest un brillante porvenir en la capital francesa, la adversidad le obligó a huir de Francia y refugiarse al otro lado de los Pirineos. ¿Las causas de ello? Las ha establecido puntualmente M. Antoine examinando a fondo los archivos de varias poblaciones francesas. Por ello se viene en conocimiento de que aquel compositor contrajo nupcias en 1629. Cuatro años después estrenaba con gran éxito su ópera *Didon* sin abandonar la música religiosa, pues entonces le nombraron maestro de capilla en el Colegio de los Jesuitas de París. Seis años después estrenaba la ópera-ballet *Momus*, que es uno de los primeros monumentos en este género peculiar del teatro francés.

Refiramos ahora otro aspecto de su vida que afecta a lo familiar. Iba él con su consorte frecuentemente a Senlis, donde los acogían sus amigos. Al enviudar en 1696, enamoróse allí de la hija de uno de éstos, viendo correspondida su pasión. El que hubiera podido ser suegro suyo se opuso terminantemente a la boda, aunque no así la que hubiera querido ser su suegra, por lo que alentaba a los enamorados. Tras varios incidentes el padre de la doncella entabló una querella judicial contra Desmarest por rapto y seducción de la muchacha, que sólo contaba dieciocho años. Cuando le quisieron detener había huído con la joven después de contraer nupcias clandestinamente. Le confiscaron todos sus bienes y en severo castigo por su contumacia fue condenado a morir en la horca. No pudiendo apresarle, su efigie fue colgada en la plaza pública de la ciudad al grito de un pregonero y al son de tres trompetas.

No fueron estos consortes a Italia, sino a España. Su vida está referida por M. Antoine con detalle en la segunda parte de su libro, que se titula *Al servicio del rey de España*. Antes de instalarse aquí había marchado a Bruselas, pero en seguida pasó a Madrid. Le favorecieron la muerte del

último Austria y la entronización del primer Borbón, merced al cambio de dinastía. Como éste añoraba su país natal, se imponía crear en la Corte una capilla compuesta de músicos franceses, y se decidió, naturalmente, que el fugitivo capitaneara esa institución filarmónica. Recibió la invitación, aceptó el cargo y en las primaverales postrimerías de 1701 se hallaba en la capital española. En el mes de mayo quedó nombrado Sebastián Durón maestro de la Real Capilla, en sustitución de Diego Verdugo, y el 20 de agosto Henry Desmarest prestó juramento de fidelidad al discutido Rey como "Maestro de la música de Cámara" ante el "sumiller de corps" Duque de Benavente.

Fue Desmarest entonces el único músico francés que se puso en contacto con la música y los músicos de nuestro país. Imponíase traer músicos franceses para la Corte española y él consiguió hacerlo así, aunque por vías indirectas dada su condición jurídica de condenado a muerte. Por amar poco ese arte la Reina consorte, sólo con dificultad y retraso cobraban éstos sus haberes, hasta que se los despidió. El compositor continuó percibiendo sus gajes hasta que le privó de ello la pésima situación del erario público. Entre tanto la situación familiar se normalizó, pues el Vicario, juez eclesiástico de Madrid, tomó nota del matrimonio clandestino y quedó legalizada la situación judicial de los cónyuges al recibir la bendición nupcial en la iglesia de San Justo. Al ser padres de otra niña, muy pocos meses después, la recién nacida recibió el sacramento del bautismo en la Real Capilla madrileña.

Cuando acarreaban una condición adversa para la dinastía borbónica las bélicas circunstancias, huyeron a Burgos los Reyes y con ellos la familia Desmarest. El compositor sufría una crisis económica insostenible y como entonces la corte ducal de Lorena le ofreciese el cargo de maestro de cámara marchó allá. Desde entonces la situación no puede ser más prometedora ni el porvenir puede ser más favorable. Bajo el gobierno de Leopoldo I de Lorena se recuperó Desmarest de los quebrantos, sinsabores y amarguras sufridos en nuestra Península durante cerca de seis años tan prometedores como funestos. Además tuvo la satisfacción de que se volvieran a representar sus óperas en París. Muchísimos años después el Mo-

narca francés le indulta. Y Desmarest permaneció en aquel ducado, estimadísimo de todos, hasta su defunción, acaecida en Luneville. Así pasó los postreros años de su vida aquel ex maestro de cámara del Rey español y luego superintendente de la música del ducado de Lorena.

¿Compuso música para Felipe V este notable artista? Sin duda sí, pero sus manuscritos, como tantos otros, quedarían reducidos a cenizas cuando ardió el Alcázar Real en la Nochebuena de 1734. Sin embargo su nombre figura hoy, lo mismo que los de Lully, Campra, Couperin y otros más, en la obra *Nouvelles Poésies morales sur le plus beaux Airs de la Musique,* editada en París cuando corría el año 1737 por Ph. N. Lottin, el cual se había propuesto mostrar con ello el noble y cristiano uso que se podía hacer de la música. De esta producción da cuenta el tercer volumen del *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid,* redactado por Higinio Anglés y José Subirá y publicado por el Instituto Español de Musicología (Barcelona, 1951). La inclusión del compositor Desmarest en aquellas *Nouvelles Poésies...* testimonia en forma inequívoca el respeto indiscutible y la consideración admirativa que tenía Desmarest en su tierra cuando habían transcurrido cerca de cuarenta años desde el día en que, condenado a muerte, fue colgado en efigie por haber huído de su país natal.

VI

MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ, "LA TIRANA"

Por dos motivos aparece ahora en esta galería musical la persona cuyo nombre figura a la cabeza de los presentes párrafos. Personas muy autorizadas en el campo histórico musical desconocieron que era una actriz de declamado y la creían vinculada al canto y al baile en sus famosas actuaciones escénicas. Y Goya, el pintor que tanto la admiraba, hizo de ella dos retratos, uno de los cuales resalta entre las obras maestras del

Museo de Pinturas con que se enorgullece nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Rafael Mitjana, el escudriñador y revelador de múltiples aspectos musicales, por lo que su nombre se debe pronunciar con máximo respeto y admiración, incurrió en algunos errores. Uno de ellos es el del párrafo de su aportación a la citada *Encyclopédie de la Musique*, cuya versión castellana literal diría así:

"Por lo que respecta a la *tirana* propiamente dicha, se sabe que es una danza andaluza derivada del *fandango*, transformación de la antigua *seguidilla*, puesta en moda por una artista ilustre cuyos rasgos nos ha conservado Goya: la bella y seductora María del Rosario Fernández, generalmente denominada *La Tirana* tanto por la gracia que ella desplegó al ejecutar esta danza como porque también era una verdadera tirana de los corazones."

Esta obra se publicó en París cuando corría el año 1920, y transcurridos unos más *Revista de Occidente* (en un número del año 1928) publicó un trabajo sobre la "Música en la época de Goya", cuyo autor, el reputado crítico Adolfo Salazar, declaró que sólo cabía citar a tres tonadilleras: *La Tirana*, *La Caramba* y Lorenza Correa, y añadió que también habían existido tres Marías famosas: la Ladvenant, la Alcázar y *La Chica*. Presentó este autor a *La Tirana* como actriz que se hiciera famosa por su habilidad para cantar tiranas, que en 1772 y 1774 había sido la figura principal del teatro del Príncipe y que ella y su "compadre" Garrido habían cantado *Las bodas de Camacho*. Aquella célebre cantante de tiranas —prosiguió el articulista— se había distinguido por "su desplante y majeza", como se veía —según él— por dos lienzos de Goya.

Bastaría leer el volumen que a *La Tirana* le había dedicado el veraz y escrupuloso investigador de nuestro teatro D. Emilio Cotarelo y Mori para no haber incurrido en tamaños errores, pues su puntualización histórica se impone por fuerza en honor de la verdad. La *tirana*, como canción adosada por docenas en el teatro menor del siglo XVIII, ya figuraba entre las canciones predilectas de los auditorios cuando María del Rosario Fernández, jovencísima, hizo su presentación en los tablados de la Cruz y del

Príncipe, por cuanto las dos compañías teatrales adscritas a esos coliseos municipales actuaban desde la Pascua de Resurrección hasta la proximidad del otoño en uno de ellos y pasaban al otro coliseo después alternativamente. *La Tirana* tomó este sobrenombre desde su boda con el actor Francisco Castellanos, a quien llamaban *el Tirano* por representar papeles de este carácter; no era dama de cantado, a diferencia de las cuartas damas de las compañías, sino primera dama; se pagó mucho de la propiedad escénica, tanto en lo referente a la decoración como al vestuario, y obtuvo los mejores elogios de ingenios tan preclaros como D. Leandro Fernández de Moratín, autor de una poesía donde se lee entre otras frases admirativas:

¿Qué espíritu te agita?
¿Qué deidad te conmueve?
¿Quién, con serenos ojos,
pudo escucharte y verte?
Si alguno dudar quiso
cuánta ilusión adquieren
en el ancho teatro
acciones aparentes,
oiga tu voz y mire
las lágrimas que viertes,
y a tus pies, humillado,
te dirá lo que pueden.

Aquel Moratín que tan agudamente se había pronunciado contra el teatro menor y contra la letra y la música del repertorio tonadillesco en su famosa producción *La comedia nueva o el café* no hubiera formulado tan encendidos elogios si *La Tirana* hubiera sido una tonadillera o una bailarina de tablado. Esa dama "de ejercicio trágico", según decía de sí misma en un Memorial, sobresalió al representar el papel de reina en la tragedia *Celmira*, de Belloy, y siempre desplegó gran fogosidad en las imprecaciones y maldiciones del acto postrero. Se la juzgó así en un soneto:

Sí, no dudéis, España la produjo
y el universo todo es quien la admira.

Con su presencia majestad inspira
y en ella el cielo acreditó su influjo...
En la *Celmira* expresa las pasiones
arrebatando a tan sublime esfera
que aun no la alcanzan las admiraciones...

Goya la retrató una vez con la indumentaria y el porte de aquella reina y así la ofrece a la admiración de todos el Museo de nuestra Academia de San Fernando, aunque, según la descarriada opinión del inteligente crítico, *La Tirana* se había distinguido por "su desplante y majeza". Y el mismo pintor la retrató otra vez en un lienzo que poseía el Conde de Villagonzalo, creyendo que era una antepasada suya, llamada también María del Rosario, hasta que, ante la semejanza de las fisonomías, hizo borrar la sobrepintura y quedó al descubierto, de la mano de Goya, el nombre de *La Tirana.*

Y lo que son las cosas. Excepcionalmente aquella actriz "de ejercicio trágico" salió en un fin de fiesta representado con letra de Comella, a fines de 1789, bajo el título *El premio.* En la primera escena de esta pieza de costumbres teatrales se supone que la compañía esperaba la llegada de la graciosa de versos. *La Tirana* se ofrece a suplirla, manifestando que si la enfadasen tendría

el genio de aragonesa,
el corazón de andaluza
y manos de verdulera,

pues poseía una "majeza periódica". Y la obra concluía con una *tirana* a cargo de *La Tirana,* siendo esta la única vez que cantó en escena aquella insigne actriz. Tal novedad, sin precedentes ni reiteración en su carrera teatral, produjo la general sorpresa del auditorio.

VII

MANUEL QUIJANO

Cuando acompasadamente corría el año 1955 la Prensa española citó a este personaje por una circunstancia ajena a su carrera artística, pero ligada a la producción de D. Francisco de Goya, porque otro D. Francisco —el catalán Cambó— había legado a la ciudad barcelonesa numerosos cuadros, y algunos con asuntos musicales, como *Angel cantor y músico,* de Melozzo da Forli, y *Las siete artes liberales,* ambos del siglo XV, y como *El minué,* de Tiépolo, posterior en varios siglos a ambos.

El mismo legado incluyó una pintura de principios del siglo XVIII con la etiqueta: *Manuel Quijano, compositor de música.* Y los pinceles de Goya dejaron así para la posteridad una efigie perteneciente al teatro español como habían hecho cuando retrató a la primera dama, *La Tirana,* y a la cantante de tonadillas primero en España y de óperas después en el extranjero Lorenza Correa.

¿Quién era el tal Quijano y qué nivel social y artístico alcanzó en vida ese varón? Don Manuel Quijano, en unión de su también hoy olvidado colega D. Esteban Moreno, llevó en Madrid, durante unos decenios, intensa vida musical como director de orquesta en las representaciones operísticas que deleitaban a los filarmónicos en los teatros de la Cruz y del Príncipe e incluso la compartió con reputadísimos operistas como Ramón Carnicer y Saverio Mercadante si algunas temporadas tenían dos directores de orquesta y no uno solo. Continuador, en cierto modo, de D. Pablo Esteve y de D. Blas de Laserna, fue contemporáneo de tres músicos que intentaban crear una "ópera española", que lo sería a medias, pues parecía inexcusable el idioma italiano en los libretos, y, por otra parte, las melodías de su invención rezumaban italianismos a granel, patentizándolo así los catalanes Carnicer y Saldoni, y de un modo fugaz el navarro Eslava.

Con aspiraciones menos elevadas, Quijano, lo mismo que Moreno, se limitó a escribir la música que exornaría comedias y otras producciones declamadas. Y dada su habilidad manifiesta dirigió con satisfacción gene-

ral obras españolas y extranjeras, comprobándolo así el hecho de su prolongadísima perseverancia en el desempeño de estas labores.

Nació Quijano en el siglo XVIII y probablemente en Madrid. Compartió aquí con D. Ramón Carnicer la dirección orquestal en los teatros de la Cruz y del Príncipe, donde se prodigaban las óperas y continuarían prodigándose hasta 1848; y lo alejarían de aquellas tareas sus años, sus dolencias o su jubilación.

He aquí ahora un detalle digno de ser recogido. Al fundarse en 1837 el famoso Liceo Artístico y Literario su nombre figuró entre los miembros de la Sección de Música, así como los de los compositores teatrales D. Ramón Carnicer y D. Basilio Basili, el del maestro de la Real Capilla D. Mariano Rodríguez de Ledesma, el del famoso pianista D. Pedro Albéniz y los de otros más. Y entre los conciertos celebrados en aquellos salones figuró como intérprete la napolitana D.ª María Cristina de Borbón, viuda de Fernando VII, Reina Regente y madre de la Reina niña Isabel II, cosechando unánimes aplausos como pianista y como arpista.

La Villa del Oso y del Madroño tuvo y retuvo a D. Manuel Quijano, proporcionándole muchas satisfacciones que recordaría con emoción hasta su fallecimiento, acaecido en esta villa el día 23 del mes de Difuntos del año 1838. Año que ofreció tres novedades filarmónicas: en el teatro madrileño de la Cruz estreno de las últimas óperas de Carnicer *(Ismalía, o Morte d'amore)* y de Saldoni *(Ipermestra)* y en el teatro Principal, de Barcelona, el de la única ópera de Cuyás, *La fattuchiera,* que le ha valido la inmortalidad y que habría de ser su canto de cisne.

Por vez primera apareció el nombre de Quijano en aquel coliseo madrileño en la compañía formada para el año teatral 1814-1815, designándosele como "Compositor y Maestro de Música". Desde entonces, por razón de su cargo, produjo numerosas piezas que gustaron mucho y que hoy se custodian en la Biblioteca Municipal de Madrid, como expone con detalle el *Catálogo* que redacté por encargo del Ayuntamiento y cuyo segundo tomo está en prensa actualmente. Baste ahora, por lo pronto, recoger al azar algunos títulos: *La caída de Godoy, El día de San Fernando, Margarita de Strafford, Don Quijote...* Loas, comedias, melodramas y piezas

sueltas, en abundante cantidad todo ello, siguen inéditas en esa mansión de la cultura teatral madrileña. Ellas testifican la valía de un notable y oscurecido compositor, retratado por Goya lo mismo que lo fueron personalidades insignes de la vida nacional.

Y cosa curiosa: figuran varios artistas de la escena en un documento recogido por Saldoni en su *Diccionario de efemérides de músicos españoles*. Es una factura que presentó Quijano al Ayuntamiento bajo el epígrafe: "Cuenta a el arreglo que he hecho en las óperas de la Lorenza Correa, y por orden del Señor Corregidor." ¿Qué piezas musicales había elaborado ese maestro con tal destino? Resumámoslas: "Dos ritornelos nuevos en la ópera *Los pretendientes*, 30 reales; mudar la canturia del tenor en las óperas *La Condesa de Collado Hermoso* y *El turco en Italia* para que las pudiera cantar el Sr. Galindo, 80 reales; colocación de la nueva letra que se ha puesto a esta última ópera, 80 reales; composición de todo el instrumental de viento en la introducción y parte final —que estaba incompleta— de la ópera *No se compra amor con oro*, 80 reales; poner para tiple toda la canturia de contralto en esta misma ópera para que la pudiera ejecutar la señora Lorenza Correa, 60 reales; añadir música en un dúo y arreglar una aria en la misma ópera..." (No figura el importe por rotura del papel.) Se aprobó esta cuenta por la superioridad y firmó Cristiani la orden de pago. Para completar la información recogida por Saldoni añadiré que todas esas óperas se cantaron —unas en la Cruz y otra en el Príncipe— cuando corría el año teatral 1818-1819, siendo sus autores respectivos el hoy olvidado Mosca *(Il pretendenti)*, el inolvidable Rossini *(Il turco in Italia)*, Generali *(La Contessa di Colle Erboso)* y Portogallo *(Oro non compra amore)*. Ello demuestra la familiarización de Quijano con la música extranjera y su habilidad para introducir en ese repertorio ciertas reformas por razones especiales.

VIII

RAMON CARNICER

Triunfal desde su juventud fue la vida de este hijo del Principado de Cataluña, según frase usual, por haber nacido en la ilerdense Tárrega el día 24 de octubre de 1789 para fallecer en Madrid el 17 de marzo de 1855 y recibir sepultura tres días después. De su defunción dio cuenta *Gaceta Musical de Madrid,* dirigida por Hilarión Eslava, expresándose así: "Sus hijos lloran inconsolables la pérdida de un padre amante; sus discípulos, la de un bondadoso maestro, y el arte musical español, la de una de sus mejores glorias."

Inició su carrera musical como niño de coro en la catedral de la Seo de Urgel, donde permaneció siete años como tiple primero. En 1806 marchó a Barcelona para ampliar estudios con D. Francisco Queral y D. Carlos Baguer, maestros de capilla y organista respectivamente en la catedral. Asiste a unas representaciones operísticas y descubre lo que habría de ser una vocación definitiva al oír la ópera *Elisa, o El monte de San Bernardo,* del ex famoso Mayer. En junio de 1808, ante los riesgos de la ocupación francesa, huye a Mahón. Cuando se van los invasores Carnicer regresa a la Ciudad Condal, mas por haberse alistado en la Milicia Nacional fue uno de tantos que buscarían seguridad en el destierro. Establecido en Londres, se distingue como profesor y como compositor. Alcanza pronto el indulto y se asienta en Barcelona de nuevo. Desde 1815 dirigió aquí grandes conciertos; en 1816 visitó Italia para contratar cantantes y trajo de ahí al maestro Generali, siendo él entonces el segundo maestro de la compañía operística. Dos años después ya era primer director del coliseo.

En 1819 estrena Carnicer ahí su ópera *Adela de Lusignano* en obsequio de la Infanta Luisa Carlota, que había desembarcado en aquella ciudad para contraer nupcias con el Infante D. Francisco de Paula Antonio. A todos entusiasma esa obra, que inspiró estos candorosos versos:

De Rossini y Cocci
y Paer respira
en sus dulces sones
la gran energía;
y aquel placer suave
que al ánimo agita
ya inspira tristezas,
ya amor, ya alegría.

Contribuyó al brillo del teatro barcelonés con las compañías que trajo de Italia en años sucesivos, con la novedad de óperas extranjeras y con el estreno de otras suyas, aunque la titulada *Don Giovanni Tenorio, ossia lo convitato di pietra,* satisfizo menos que las anteriores por parecer más mozartiniana que rossiniana.

En la temporada de 1823-1824 pasa Carnicer a Madrid para suceder al maestro Angel Inzenga en la dirección operística. Estrena óperas de músicos que estaban entonces en el candelero, pero no logra representar ninguna suya debido a la envidia de sus compañeros, como consigna un manuscrito de Barbieri. Y en la temporada siguiente ya no se le vio en Madrid ni en Barcelona, pues optó por ir al extranjero. Vivió en París y en Londres, granjeándose aquí singularmente altísimo renombre como maestro de música y de canto. Añorando la patria natal, a ella volvió en los albores de 1827. Se le recibió como a un hijo pródigo en el teatro barcelonés de sus pasados triunfos; mas pronto el Monarca tiene ocasión de escuchar una composición de Carnicer y ordena que se le "embargue" —según el vocabulario de la época— para dirigir óperas en Madrid, aunque se intentó disuadir ese propósito real basándose en el hecho de que el compositor era "negro", es decir, miliciano.

Le fue Madrid sumamente acogedor al punto. Desde su llegada tuvo Carnicer plenas oportunidades para estrenar nuevas óperas de su númen, entre ellas un *Cristóforo Colombo,* numerosas piezas que se intercalaban en las funciones de la compañía española o que se entonaban en los entreactos y, además, varios himnos de circunstancias que en buena parte conserva la Biblioteca Municipal de Madrid, entre ellos los nupciales, como

aquel escrito con motivo de la boda de Fernando VII con su cuarta consorte la filarmónica María Cristina y los dedicados a conmemorar bélicas heroicidades como la de Gandesa, para la cual compuso dos piezas con coro e instrumentos, causando así tal admiración que la República chilena le encargó la composición del himno nacional.

Al fundar la Reina María Cristina el Conservatorio de Música madrileño Carnicer ocupó al punto la cátedra de Composición. Contó allí con discípulos destinados a brillar en la música teatral como Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide y Francisco Asenjo Barbieri. Y siguió componiendo arias, dúos, tercetos y coros para insertarlos en las óperas extranjeras representadas bajo su dirección.

Falleció por el pesar que le había producido la muerte inesperada de su esposa. Fueron invitadas al acto del sepelio todas las bandas militares radicadas en Madrid (a las cuales precedían la de Alabarderos y de la Milicia Nacional), así como el personal de los teatros líricos y numerosos artistas. En la capilla del camposanto se entonó un *Benedictus* y tras esto pronunciaron discursos necrológicos los compositores Eslava, Inzenga y Saldoni.

Llevaba Carnicer treinta y cinco años en su tumba y llevaba el teatro Real treinta años de existencia cuando se decidió exornar la fachada de este coliseo con bustos de cinco artistas. Partió la iniciativa del Ministerio de Hacienda. No queriendo hacer éste la selección correspondiente, confió el encargo a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Con delectación he leído las actas corporativas atañentes al asunto. Se formó entonces una Comisión integrada por los músicos y arquitectos señores Barbieri, Arnao, Martín y Suñol. El primero redactó un dictamen donde se lee al principio: "Los nombres de Mozart, Rossini, Bellini, Meyerbeer y Donizetti brillan en el cielo del arte como cinco estrellas de primera magnitud." Los reunidos creyeron que también debería figurar Carnicer, "maestro español de justos títulos para figurar entre aquellos en un teatro de ópera". ¡Seis nombres para cinco huecos! Y la Academia, tras amplia discusión, acordó eliminar a Mozart "por su extraordinaria altura, que le hacía digno de un lugar preeminente y único para él". Semanas después

el Ministerio solicita que la Academia informe sobre la ejecución de cinco moldes en yeso de aquellos artistas y además pide que la misma Academia nombre otros dos artistas —Mozart y el que la Corporación designe— para ocupar dos hornacinas más. Carnicer tenía, pues, asegurado un lugar allí, y la otra persona designada para ocupar el séptimo puesto fue Manuel García, "compositor y cantante español que brilló en los Caños del Peral y compuso gran número de óperas españolas, italianas y francesas". Así se hizo, en efecto.

En los albores del presente siglo yo, como alumno del Conservatorio cuyo primer catedrático de Composición había sido Carnicer, iba desde mi hospedaje a ese centro docente pasando junto a la fachada del teatro Real y contemplando esas efigies en las hornacinas que los acogieron. Un cuarto de siglo después se cerró el Real por amenazar aparente ruina y los bustos desaparecieron. Tárrega intentó rescatar el de Carnicer, confundido entre cascotes y escombros. Se le buscó afanosamente y sólo se encontraron los dos niños tañedores de instrumentos con que habían ornado la efigie y la piedra donde se había grabado el nombre del artista. Esos restos adornan hoy el monumento erigido en Tárrega para glorificar al músico excelso, y a quien, con motivo de su centenario, dediqué una conferencia que leí en la población donde él había nacido y que luego se publicó en la villa donde habría de morir, insertándola *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid.*

Con fecundidad inagotable produjo Carnicer obras, algunas de ellas relacionadas con acontecimientos importantes en la Casa Real. Cuando este compositor llevaba un año en Madrid regresaron aquí, tras larga ausencia motivada por una gravísima enfermedad del Monarca, éste y su tercera consorte. Entre los actos de bienvenida resaltó uno en el teatro Real, donde se cantó un coro y cuarteto de Carnicer. Transcurridos nueve meses falleció esta Reina —María Amelia de Sajonia— y con tal motivo escribió Carnicer una *Misa de requiem* tan sublime como costosa. Medio año más tarde contrajo Fernando VII cuartas nupcias, siendo su esposa María Cristina de Borbón, y Carnicer compuso un *Himno* para la función real con que Madrid celebró esos desposorios. Al morir el Monarca pocos años más tarde,

Carnicer compuso una *Vigilia* de difuntos para los funerales de rúbrica.

Todo ello es conocido de los historiadores musicales. No así, por lo singular del caso y la rareza bibliográfica, una colección de tres *Odas a Anacreonte* a las que puso Carnicer música y que en unión de otra *Oda* más con música de Méhul ornó el libro cuya portada reza: *Anacreonte, Safo y Tirteo traducidos del griego en prosa y en verso.* Su autor, el eruditísimo Académico D. José del Castillo y de Ayensa, dedicó esta producción a María Cristina de Borbón y estampó la obra en 1832 la imprenta Real. Carnicer puso música a esas tres odas citadas con el texto castellano y debajo el original griego. Este libro rarísimo, del cual poseo un ejemplar, muestra la insólita colaboración, realizada a veintidós siglos de distancia, de un vate helénico y un compositor catalán.

IX

BASILIO BASILI

El árbol genealógico de los italianos Basili, como el de los alemanes Bach, va ligado a prácticas musicales de positivo interés, mas con esta particularidad destacable: mientras ningún Bach tuvo la menor relación con nuestro país, en cambio el tercer Basili —contra lo que desconocen hoy los más en la Península Ibérica y más allá de sus fronteras y de sus mares— contribuyó a la restauración de la olvidada zarzuela española, como se dirá puntualmente más adelante.

Inició esa dinastía de los Basili el maestro de capilla romano Andrea Basili, entre cuyas obras figura una, didáctica, con la que, bajo el título *Musica universale,* se enseñaron normas sobre el contrapunto clásico y sobre el bajo continuo. El segundo miembro de la dinastía fue Francesco Basili; dirigió la música de la Capilla pontificia en la Ciudad Eterna,

desempeñó un altísimo cargo en el Conservatorio milanés y desde 1837 hasta su defunción estuvo al frente de la música en San Pedro de Roma; como compositor produjo catorce óperas cómicas muy gustadas en su tiempo, abundantes producciones destinadas al culto y escritas con una severidad que palidecería bien pronto bajo la teatralidad rossiniana y verdiana, obras sinfónicas al estilo de Haydn, y como didáctico dejó un *Trattato di composizione.* El tercer miembro, Basilio Basili, nació en Mazerata el año 1803; siendo muy joven aún vino a Madrid y en España permaneció muchísimos años para finalmente asentarse y morir en Nueva York, acaeciendo su óbito en una fecha imprecisa, alrededor de 1895.

Desplegó Basilio una gran actividad bajo diferentes aspectos musicales. En 1826 se presentó como tenor en Ferrara. Pasó muy pronto al Brasil, donde permanecería varios años como cantante. Vino luego a Madrid y debutó con la ópera rossiniana *Otelo* en el otoño de 1827. Familiarizado al punto con nuestra música nacional, escribió piezas musicales con destino a los coliseos de Madrid; se dedicó a la enseñanza de canto; dirigió la orquesta en los teatros madrileños de la Cruz, el Príncipe y el Circo. Y en la capital española contrajo nupcias con Teodora Lamadrid, actriz notable y hermana de la famosísima Bárbara.

La primera producción que estrenó Basilio en la capital española fue la ópera bufa en un acto *Il carrozzino da vendere,* registrándose aquel acontecimiento en el teatro de la Cruz el 5 de octubre de 1839. Bien pronto puso el mayor empeño en fomentar el renacimiento de la zarzuela. Caído en desuso este género desde las postrimerías del siglo anterior, hasta la palabra "zarzuela" había quedado completamente olvidada entre los filarmónicos. Antes de que Basilio iniciara ese propósito restaurador, deliberada e infructuosamente se habían hecho dos intentos, y ambos en 1832. Proporcionó el primero la obra teatral *Los enredos de un curioso,* con letra de Félix Enciso Castrillón y música de Piermarini, Carnicer, Albéniz y Saldoni, todos ellos profesores del recién creado Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, habiendo cantado dicha obra los alumnos de este flamante centro docente. El otro intento siguió muy poco después; fue *El rapto,* con letra de Mariano José de Larra *(Fígaro)* y música

del joven Tomás Genovés, cuando éste preparaba su viaje a Italia para perfeccionar la carrera artística. Ninguna de esas obras se calificó entonces como "zarzuela", pues se las denominó "melodrama" y "ópera" respectivamente. Y he visto los correspondientes manuscritos musicales: el de la primera en la biblioteca particular de D. Arturo Sedó y el de la segunda en la Biblioteca Municipal de Madrid.

Habrán de transcurrir siete años más para que se estrene otra producción del mismo género, calificándola ahora con la denominación híbrida "comedia-zarzuela". Fue su libretista Manuel Bretón de los Herreros y su compositor Basilio Basili. Introdujéronse allí unos números con letra española y otros con letra italiana, resaltando entre los intérpretes Bárbara Lamadrid y Francisco Salas. Para que nadie se llamara a engaño hizo constar el prospecto anunciador que disintiendo esa obra del "vaudeville" francés estaban motivados todos sus números cantables. Y cosa sorprendente para aquel tiempo, fueron grabados todos ellos dado el interés que despertó dicha producción teatral.

Queriendo Basili elevar a mayor nivel sus propósitos, estrenó dos años después en el teatro del Circo, con letra de D. Tomás Rodríguez Rubí, la "ópera española" *(sic) El contrabandista,* tras una audición íntima en el Liceo Artístico y Literario. La música no se grabó, pero uno de sus números —*La canción del contrabandista*— se intercalaría frecuentemente en las representaciones teatrales, cual habría de suceder con otras piezas conocidas, entre ellas *La canción del torero, La canción del soldado* y *El valentón del Perchel.* Los mismos autores dieron a la escena un mes después la "zarzuela" en un acto *El ventorrillo de Crespo.* Allí se incluyeron también canciones andaluzas, para cuya invención tenía tanta gracia como aptitud ese músico romano.

En 1843 se estrenó, en el teatro del Príncipe, otra "comedia-zarzuela" con la colaboración de Bretón de los Herreros y Basili. Se titulaba *Los solitarios* y entre sus intérpretes resaltaron tres bien famosos: Matilde Díez, Teodora Lamadrid y Julián Romea. Cerró Basili sus aportaciones teatrales en 1845 con el "drama lírico" en tres actos *El diablo predicador,* al colaborar con el libretista Ventura de la Vega. Subió ese *Diablo* a la escena

en el teatro madrileño de la Cruz el 4 de marzo de 1846 y unos años después pasó al teatro Principal de Barcelona.

En el ambiente madrileño alcanzó Basili gran prestigio social y al fundarse el citado Liceo Artístico y Literario formó parte de la Junta directiva (como "Procurador Secretario") en unión de D. Ramón Carnicer, D. Pedro Albéniz y D. Angel Inzenga (padre del futuro académico D. José Inzenga), entre otros filarmónicos de aquellos lejanos tiempos. Y Emilio Cotarelo y Mori, en su libro *La zarzuela,* dice que Basili había sido una persona dignísima, un compositor eminente y uno de los artistas que más habrían de contribuir al progreso de este género teatral, si bien lo hizo indirectamente; mas por razones desconocidas abandonó su segunda patria para morir lejos de aquella Italia que lo había visto nacer y lejos de esta España que habría de distinguirle no sólo como un músico eminente, sino también como persona honorable.

X

ELISA DE LUJAN (O DE LUXAN)

¿Quién se acuerda en nuestro siglo de esta dama que un siglo atrás brilló por su atractivo, por su elegancia, por su cultura y por sus méritos como cantante? Eran tan altos éstos que al trazar su biografía D. Blas Saldoni en *Efemérides de músicos españoles,* cuyos cuatro volúmenes contienen datos muy aprovechables, expuso que esa "tiple aficionada" había actuado en las más notables reuniones filarmónicas madrileñas, especialmente desde 1864 a 1876.

De su actuación en aquellas sesiones dio también testimonio irrecusable el famoso escritor francés Prosper Mérimée, autor de aquella novela *Carmen* que una vez convertida en ópera habría de poner música inolvidable el fecundo compositor Georges Bizet, pues en la copiosa correspondencia que dirigió a la Condesa de Montijo, y que hace unos decenios ha

publicado en París la casa ducal de Alba, aparece dos veces mencionada D.ª Elisa. En una carta Mérimée recuerda aquella reunión celebrada en el palacio de la futura Emperatriz de los franceses y en la cual tanto la Baronesa de Ortega como D.ª Elisa habían cantado "como sirenas que son". En otra ocasión el mismo remitente pidió de la Condesa de Montijo protección para una joven y prometedora violinista francesa y que aquellas dos cantantes apoyaran a esa muchachita de diecisiete años. No sólo allí entusiasmó con su voz y su arte D.ª Elisa, pues en otras reuniones donde tenía la música el honor debido se la aplaudió y ensalzó con entusiasmo.

Por una feliz circunstancia, debida a mi amistad con D. Blas de Tapia, antiguo funcionario español en Ginebra y generoso donante de corazón, mi biblioteca se enriqueció años atrás con numerosísimas óperas para canto y piano en ediciones centenarias que D.ª Elisa había comprado en Madrid, Barcelona y Sevilla, estando provistas las más con su firma autógrafa. Se encuadernaron sólidamente todas ellas y a algunas se adosaron en sus tapas aquel nombre femenino que resalta con letras doradas de gran tamaño. Asimismo incorporé a mi archivo, por igual conducto, un centenario álbum de piel repujada con exquisito gusto cuyos folios acogen numerosas fotografías de cantantes que habían brillado en el teatro Real madrileño y en los dos coliseos más notorios de Barcelona —el Liceo y el Principal—, así como también algunas donde la señora de Luján luce la indumentaria propia de óperas representadas en linajudos salones de Madrid. Esas fotografías de cantantes ofrecen valor positivo, y hay dos sobre todo que merecen atención especial: la del barítono Gotardo Alliggieri —que además era autor de la poesía del vals *Il bacio* con música de Arditi— y la de su consorte la tiple Marietta Spezia. Según aquél era D.ª Elisa una de las estrellas más brillantes del género lírico. Según su consorte D.ª Elisa revelaba el genio y la verdadera llama de una innegable artista. Las piezas principales de aquella colección fotográfica están constituidas por dos retratos que Verdi, durante su breve estancia en Madrid para asistir al estreno de *La forza del destino* —ópera inspirada en *La fuerza del sino,* del Duque de Rivas—, se hizo en el taller fotográfico que Laurant tenía establecido

en la Carrera de San Jerónimo, con la particularidad de que uno de esos retratos lleva al pie la firma autógrafa del futuro autor de *Aida.*

Doña Elisa estuvo casada dos veces, si no más, pues al juzgarla Saldoni en la citada obra dijo que era la esposa del Sr. Torres López y al publicar la misma dama una versión española del famoso libro de Eduardo Hanslick sobre la belleza musical manifestó que era la esposa del Sr. García Dana. Ahora bien, si estas situaciones familiares no tienen ningún valor después de tantos años, sí lo tiene, y grandísimo, el hecho de que D.ª Elisa hubiera traducido esa obra famosísima cuya fama dio lugar a que también por entonces viese la luz en francés, inglés, italiano, ruso y japonés. Adquirido por mí un ejemplar de la versión española a principios del siglo actual en una feria madrileña de libros de ocasión, ahora leo una vez más su portada: "De la belleza en la Música. Ensayo de reforma de la Estética Musical por Eduardo Hanslick, Profesor en la Universidad de Viena. Traducción de la Señora Doña Elisa de Luxán de García Dana." Se editó en Madrid sin consignar el año, que fue 1879 según el *Musiklexicon,* de Riemann. Para realizar esa labor, demostrativa de una firme cultura, una innegable clarividencia y un inequívoco buen gusto, se tuvo presente la quinta edición alemana, que no sería la última, por supuesto, pues la siguieron otras muchísimas.

Cantante, filarmónica y políglota fue, todo ello en una pieza, la dama de que nos ocupamos aquí, mas sin limitarse a lo dicho sus entusiasmos y sus aptitudes. Porque D.ª Elisa hacía versos y escribía dramas. ¿Cuántos? No lo puedo saber porque el testimonio comprobatorio no llega a las manos de la familia de los señores de Tapia. En cambio hay prueba palmaria de ello merced a una obra impresa que desde su hogar, a través de otros hogares, llegó al mío hace unos años. Trátase de un "drama original" en tres actos y en verso titulado *Ethelgiva,* cuya acción se desarrolla en Inglaterra a fines del siglo X, cuyo estreno se verificó en el teatro Novedades el 24 de enero de 1877 y cuya impresora fue la Administración lírico-dramática de Hidalgo. La influencia romántica, indiscutible, se puede apreciar al leer redondillas como la siguiente:

Muriendo, su pena olvida;
mas ya que el cuerpo sucumba,
¡Señor!, que lleve a la tumba
la esperanza de otra vida.

El repertorio musical de la cantante D.ª Elisa debía de ser muy extenso y variado, a juzgar por las obras que le pertenecieron y que después de cerca de un siglo han pasado a mi hogar, figurando entre sus autores Rossini, Donizatti, Bellini, Verdi, Meyerbeer, Gounod y Mozart. Y de aquella dama se ocupó con elogio el semanario madrileño *El Artista* en su número de 14 de junio de 1866, que era el segundo de su aparición, con referencia a una sesión dramático-musical celebrada en los salones de los señores de Bengoechea. Para concluir esta biografía trasladaré aquí lo que allí he leído en mis incursiones por revistas pretéritas:

"La Sra. D.ª Elisa Luján, que es tan elegante como buena artista, cantó con mucha gracia la escena llamada de "las joyas" en la ópera *Fausto,* del maestro Gounod, luciendo su clara y hermosa voz y su buen estilo." Y unas semanas después, el 7 de agosto, la misma revista recogió la noticia de un concierto celebrado por la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, por profesionales y aficionados, y expuso que esa misma dama cantó allí el *Ave María,* de Gounod.

XI

FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT

¿Habrá otro músico extranjero tan enamorado de España y tan conocedor del idioma castellano como el belga Gevaert? Seguramente no. De sus méritos informan las historias y los diccionarios musicales, así como también de su estancia en Madrid al ser pensionado por su país. En Madrid compuso, estrenó y estampó una *Fantasía sobre motivos españoles para gran orquesta,* de la cual poseo un ejemplar con dedicatoria autógrafa

de su autor al director de la orquesta palatina F. Frontaura de Valldemosa. De su familiarización con nuestra lengua dio variadísimos ejemplos, como se puede leer en mi artículo "Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio", publicado en el *Anuario Musical* (Barcelona, 1961).

Estuvo Gevaert en España siendo muy joven, cuando corría el año 1851. Por otra parte, Monasterio, el músico precoz, estudió en Bruselas y tuvo en Gevaert un profesor de composición a la vez que un amigo fraternal. Durante no pocos años se carteaban los dos, pues nunca se atenuó su común afecto, y Gevaert, en su correspondencia, no empleó el idioma flamenco, aunque era de Flandes como buen gantés, ni el francés tampoco, aunque lo dominaba con suma perfección, sino el castellano. Su castellano era correcto, flexible, pulido y donoso. Pasaron sus cartas a nuestra Academia después de morir Monasterio; y como Gevaert era una persona inteligentísima en su noble hispanismo, reproduciré aquí algunos de esos textos epistolares, omitiendo, como es natural, aquellos que en copioso y variado surtido inserté en mi artículo de *Anuario Musical.* Aquí las referencias serán esquemáticas, pero precisas, recayendo sobre aspectos múltiples.

En 1853 había escrito ya el gantés Gevaert dos óperas con el propósito de estrenarlas en París. A una pregunta que le hiciera Monasterio sobre tal asunto respondió aquél, en 25 de enero de aquel año, lamentándose de las dilaciones sufridas y con respecto al caso expuso textualmente: "Ahora que me he empeñado en el negocio no quiero dejar la empresa comenzada, y así he jurado, como los caballeros de la Edad Media, de

> no comer pan en manteles,
> ni con la reina folgar,
> ni oír misa en sagrado

antes de haber ganado por mi esfuerzo lo que ha sido el sueño dorado de mi vida: ¡la gloria!"

En julio del mismo año, desde Gante, da varias noticias con referencia a un concurso musical. El compositor Dupont estaba tan convencido de triunfar que desde Lieja fue a Gante con su familia; pero "el pobre Dupont

se quedó sin nada". Tan halagado con la idea de obtener el primer premio había convidado a la fiesta a toda la familia. "Estaban presentes a la audición su padre, hermanos, hermanas, tíos, primos; en fin, toda la parentela. Imagínate cómo se quedaron al oír la sentencia fatal y con qué presteza volvieron a Lieja maldiciendo el cielo, la tierra, el jurado, el concurso, los concurrentes y más que todo la loca vanidad de este muchacho... El concurso acabó como suelen acabar casi todos. Ninguno se quedó enteramente contento."

En septiembre refiere Gevaert que las bodas del Duque de Brabante con la Duquesa de Austria habían producido en Bruselas un entusiasmo indescriptible. Hasta hubo "corridas de toros embolados". No pareció el espectáculo muy cruel. "Es verdad —añadía Gevaert— que no había caballos muertos... Sólo en la última corrida se consiguió el permiso de matar un toro."

La ópera de Gevaert llegó a representarse por fin en la capital francesa. Así lo dice al entrañable amigo en una carta fechada allí el mes de octubre que principia con estas palabras: "Jesusín de mi alma: Ante todo deseo decirte que si quieres ver representada mi ópera *Le moulin de Tontenoy* será menester que no te detengas medio año en Madrid." Aquel día se había verificado el primer ensayo general de la obra y Gevaert añadió en su carta con expresión bilingüe: "Te encargo reces algunos padrenuestros para el feliz éxito de mi debut; *si cela ne peut faire du bien, ce la ne fera jamais du mal.*" Finalizó la epístola dando recuerdos a Eslava, Albéniz (Pedro), Valldemosa, Guelbenzu, Arrieta, Molberg y *tutti quanti.*

Diez días después Gevaert se expresa así en otra carta al pedirle para un amigo de ambos "un puñalito de los que con tanta maestría se hacen en Toledo, pues debe de haber en algún rincón de Madrid un depósito de estas bonitas y bien templadas armas". En una carta posterior manifestó que el triunfo de su ópera había sido colosal y añadió estas dos líneas: "Respecto al puñalito..., poco importa el tamaño con tal que venga de Toledo. Debe tener vaina."

Tuvo en París un éxito delirante la segunda ópera de Gevaert, titulada *Le billet de Margueritte,* al estrenársela en octubre de 1854. Así lo des-

cribió Gevaert en lenguaje bilingüe: "¡El éxito de ayer fue un triunfo! Aplausos unánimes, tres *bises, rappel;* en fin, todo lo que constituye un *succés éclatant*... El público tan entusiasta que el único temor que tengo es que las representaciones siguientes parezcan frías."

Con referencia a cierto asunto íntimo, empezaba Gevaert escribiendo con ese gran dominio del idioma castellano: "Disimula mi brevedad en lo mucho que tuviera yo que escribirte, a poder desahogar enteramente mi pecho y referirte por extenso todos los enredos, embrollos y fastidios en que estoy metido hasta el cogote..." Por razones de faldas le retó cierto rival a un duelo; y añadía Gevaert: "Yo he aceptado el batirme con él no con espada (lo cual hubiera él preferido), sino con pistola, por ser esta arma más eficaz en manos de un ignorante." Mas a la hora de "esta estrepitosa batalla" el adversario se excusó de acudir, pues debía ir a Bruselas con motivo de un negocio urgente.

Cierta intimidad hogareña halló eco en estas palabras: "Pedro, nuestro gracioso criado, se nos fue. Nos dejó para tomar servicio en casa de una hija de mármol que le ha elevado a la dignidad de cocinero. ¡Haga el cielo que no se vuelque el carro de la fortuna! El día de la despedida lloró el pobrecito. Su sucesor no tiene nada de gracioso sino el apellido, que es tartarinesco. El fulano se llama Luis Rigolet."

Su amor a la literatura española se testimonia en este fragmento epistolar: "Paso leyendo el *Don Quijote,* cuyos pasos sigo, pues nunca llegaré ni deseo llegar con mi Dulcinea a mayores favores que los que disfrutó el ilustre manchego."

Una famosa ópera de Gevaert —*Quintín Duward*— impuso, con motivo del estreno, una noticia que Gevaert refiere con satisfacción a su querido Jesusín. Habían destinado el libreto a Verdi, pero por especiales circunstancias Gevaert se encargó de desempeñar ese cometido con tanto entusiasmo como acierto.

Refiere una carta con respecto a dicha ópera: "Mr. Berlioz me escribió un artículo agridulce, pero no del todo malo; los demás, muy buenos. Pero lo mejor fueron las "recetas" que hicieron desde la cuarta representación: 5.000 y pico francos todos los días."

Después Gevaert se casa, tiene hijos y sufre pérdidas familiares. Las cartas son mucho menos frecuentes, pero registran todos los acontecimientos solemnes de su hogar. En una de ellas —con la que cerraremos este mosaico epistolar— dice a Jesusín: "Noticias musicales no las esperes. ¡Ay de mí! ¿Que más música que tener en casa dos hijos, una hija, una criada, un ama de cría, una *garde-couches* (no sé como se dice en castellano), sin contar una mujer enferma, una cuñada y yo? Pero con todo eso, paciencia y barajar, y a Roma por todo... Adiós, querido amigo, sepas que si te escribo poco mucho te quiero. Conozco que se me va la facilidad de pensar en español y esta es la causa de mi pereza en escribirte..." Después de la firma puso Gevaert una postdata: "Acabo de leer esta carta y soy poco satisfecho de mí mismo. Pero ¿qué más si hay tal vez más de un año que no he leído una página en español? Mañana vuelvo a cogerme el *Don Quijote* y me lo leo de cabo a rabo y poco después te escribo una epístola *monumental* como el *chou* de Mr. Prudhomme. ¡Verás que estilo!"

Esta carta lleva un siglo de existencia por escribirla Gevaert el 12 de julio de 1866 en París, donde algo más tarde fue designado Director musical de la Gran Opera. Aún tenía por delante cuarenta y dos años de vida, pues falleció en 1908. La guerra francoprusiana lo devolvió a Bélgica para vivir en paz. Un año después murió Fétis y Gevaert le sucedió como Director del Conservatorio de Bruselas, desempeñando este cargo durante el resto de su vida. Fue Maestro de composición en aquel centro docente, Director de la Real Capilla, autor de valiosísimas obras didácticas y musicólogo —auténtico musicólogo—, entre cuyos libros figuran una *Historia y teoría de la música en la antigüedad, Los problemas musicales de Aristóteles,* en tres volúmenes y escrito en colaboración con C. Vollgraf, y *Los orígenes del canto litúrgico.* Y además, y sobre todo por lo que a nuestro país afecta, era un hispanista de primera calidad que influyó con sus lecciones, su actividad y su ejemplo sobre la vida de su fraternal amigo y futuro académico de Bellas Artes Jesusín.

XII

JUAN DE CASTRO

¡Guerra de Africa!... ¡General Prim!... ¡Batalla de los Castillejos!... Estas y otras expresiones, impuestas por bélicas circunstancias, pasaban de boca en boca por todos los ámbitos españoles desde los primeros días del año 1860. Miles de ojos, con curiosidad unos y otros con ansiedad, se posaban sobre las crónicas remitidas constantemente, desde los campos de lucha o desde el cuartel general, por el joven cronista de salones y crítico musical Pedro Antonio de Alarcón, que abandonó estas gratas labores pacíficas por otras bien diferentes y que pronto recogería sus artículos marroquíes en una obra popularísima al punto: *Diario de un testigo de la guerra de Africa.*

Como suele suceder en circunstancias similares, no pudieron faltar vates y músicos resueltos a enardecer los ánimos con himnos patrióticos. Y como era de rigor, aquellos productos, no siempre dignos de un Tirteo, se estampaban con litografías vistosas en las que ondeaban las banderas sin que las soplara el viento y en las que las bayonetas de la infantería trazaban líneas paralelas con geométrica rigidez. Con las correspondientes dedicatorias recibieron esos homenajes, entre otros, el famoso O'Donnell y el Duque de Tetuán. El himno que adquirió entonces difusión bien singular es aquel que todo el mundo cantaba, enardecido, en todo el suelo español y cuya letra recuerdan todavía algunos viejos de nuestra generación por haberlo oído cantar a sus mayores. Iniciábalo un coro marcial cuyos dos primeros versos decían:

¡Guerra, guerra al audaz africano!
¡Guerra, guerra al infiel marroquí!

El compositor de este himno bélico, empedrado con adjetivos propios de la situación imperante, se llamaba D. Juan de Castro. No era ya un mozalbete ansioso de conseguir fácil renombre cuando lanzó esa producción al mercado, sino un sujeto en plena madurez y conocido por sus no-

tables obras. Había nacido en el año 1818, es decir, en aquel mismo año que Beethoven principió a componer su monumental *Missa solemnis,* y se registran divergencias sobre el lugar donde había abierto los ojos por la primera vez. Según Saldoni, era jienense, pues había nacido en Andújar; según otras fuentes, entre ellas el *Diccionario Musical Labor,* era riojano, pues había nacido en Briones. Consta, por el testimonio del biógrafo Saldoni, que se obstinaba Castro en silenciar todo lo relacionado con autobiográficos detalles.

De sus labores en el ejercicio de la profesión musical hay abundantes noticias. Se dedicó a la pedagogía y a la composición. En 1856, es decir, cuatro años antes de que su himno "¡Guerra, guerra...!" le hubiese valido una radiante popularidad, había publicado un *Nuevo método teórico-práctico de canto,* dividiéndolo en dos partes. Estaba la primera dedicada al canto sostenido y la segunda al canto de agilidad, como reza la portada. Esta obra fue aprobada por el Conservatorio de Música y Declamación tras un laudatorio dictamen emitido por autores tan prestigiosos como Eslava, Saldoni, Hernando y otros más. Ornóse la edición con una litografía donde muestra el autor una mirada escrutadora y una espaciosa frente. Al pie del grabado van su firma y su rúbrica, cuyos clarísimos trazos excluyen todo barroquismo presuntuoso.

Cuando apareció ese *Tratado* era ya estimadísimo aquel músico por otro volumen titulado *Higiene del cantante.* Asimismo le conocían ventajosamente como Director del periódico *La España Musical y Literaria.* Y al dar esa otra nueva producción de su ingenio —uno de cuyos capítulos altamente loado por aquellos dictaminadores fue aquel donde se consideraba la respiración como verdadera base del canto— hizo el autor esta declaración introductiva: "El estudio del canto, más que otro ninguno, exige trabajo continuo, necesita reflexión y pide perseverancia. Estos son los medios infalibles para llegar a la perfección, sobre todo si se hallan acompañados de buena voz, de sensibilidad y de inteligencia." Cuando preparó esta obra tenía una sólida formación adquirida en Francia en el ejército carlista, donde permaneciera exilado al término de la primera guerra carlista, pues había dirigido una banda militar. Allí se especializó en música antigua

y asistió a varios congresos internacionales. Una vez repatriado renovó sus actividades en lo musical. Publicó producciones didácticas y dirigió la revista *La España Musical y Literaria.* Cobró crédito y popularidad, pero no logró crearse una posición estable ni una posición económica.

Anheloso de hacer nuevas investigaciones, trasladóse Castro a Italia en 1879. Fue al punto atendido y considerado y su labor fue acogida y ensalzada. Atento como nunca a la música religiosa, escribió en lengua latina un *Método de canto eclesiástico griego-eslovaco.* Hallaron allí acogida numerosos textos musicales litúrgicos con las palabras en idioma y caracteres griegos.

Este *Método de canto eclesiástico...* mereció el honor de que lo publicara *Propoganda Fide* en 1881 y de que la copiosa lista de suscriptores fuera encabezada por "Alphonsus XII, Rex Hispanorum", siguiendo personalidades de altísimo relieve en la vida religiosa y social de muy diversos países. Por lo que a España respecta, se pueden leer ahí los nombres de los cardenales que desempeñaban los cargos de Arzobispo de Santiago de Compostela y de Patriarca de las Indias; el Arzobispo Monescillo; el Presidente del Gobierno, D. Antonio Cánovas del Castillo; D. Francisco Martínez de la Rosa; D. Emilio Castelar (calificándolo ahí como "Orator popularis ad Diaet. Hisp."); el Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, D. José Casado del Alisal; los miembros de la Real Academia de San Fernando D. Jesús de Monasterio y D. Antonio Romero; embajadores, cónsules; el Duque de Fernán Núñez, las Duquesas de Medinaceli y de Santoña; la Marquesa de Javalquinto; el Secretario del Monarca español, Conde de Morphy, etc.

El "Prólogo" de aquel *Método de canto...* se firmó y fechó el 27 de enero de 1876 en Roma. Cinco años después la obra quedó estampada en la "Typographia políglota.—S. C. de Propaganda Fide".

Transcurrido un año más aquel trabajador infatigable y políglota consumado falleció en la Ciudad Eterna "casi sumido en la miseria", como declara el *Diccionario Musical Labor.* Y en su lápida sepulcral, si es que la tuvo, se hubiera podido escribir: "Gozó de popularidad efímera y de firme prestigio. Mereció mejor fortuna y murió pobre."