GF5-213-A01

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (1ª Conferencia en Mëxico)

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

Primera Conferencia en Mexico.



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAV

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (Primera Conferencia de México)

LOS ALBORES DEL GENERO. LOS AUTOS Y LOS MISTERIOS. TIRSO, LOPE, RUIZ DE ALARCON Y CERVANTES, PRECURSORESE.

"¿que hay de nuestra vida que merezca ser inmortal?" Jacinto Benavente, nuestro inolvidable Premio Nobel, se hacía esta pregunta por uno de sus personajes dramáticos. Y otro personaje, una linda figura de mujer benaventiana, contestaba con indefinible ternura: "La gratitud." Es decir: el sentimiento de la gratitud merece ye por si solo la inmortalidad, porque en el mante esta cuanto de bueno y de puro puede albergar un alma en homenaje a sus semejantes: que aquel que hizo bien al prójimo, sin sombra de interes alguno, bien se hizo acreedor a este homenaje; y el que lo rinde ha de ofrecerlo sin reservas, para siempre, con afán de inmortalidad.

Así yo quiero que mi agradecimiento hacia vosotros sea para siempre. Me habeis acogido en esta maravillosa tierra con fraternal afecto, habeis tendido vuestros brazos a los míos, que yo os abria emocionado, y habeis escrito en el libro, ya voluminoso, de mi vida, una de sus paginas más entrafiables Gracias, muchas gracias, amigos de Mexico, por vuestra cordial acogida.

México... ¡ Cuántas veces habrán pronunciado mis labios el nombre de vuestra Patria con incontenible emoción!: de jóven, con la gran ilusión de venir un día a trabajar entre vosotros; luego, con la esperanza del hermano que quire compenetrarse con el hermano en una transfusión leal de inteligencias y sentimientos; después, vencida la pendiente de la vida, con el temor de no llegar a ver esta tierra queridísima donde FUNE reposan antera sados familiares: esta tierra, como la nuestra, de luz y color, de sol y mos sombra, de fuertes contrastes, de vida y alma, que no puedo decir que ahora se me ha entrado por los ojos porque la llevaba hace mucho tiempo dentro de mi, guardada en lo más intimo de mi corazón.

Pero ya se ha convertido el sueño en realidad, y me encuentro entre vosperos dispuesto a hablaros, a través de un cursillo, de algo que también Legado Guilermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

MUL

me ha apasionado durante uma existencia pletórica de lucha y de emociones: el Teatro Lírico de España. "Cada umo debe hablar de aquello que entiende", ha escrito recientemente en Madrid un agudo crítico. Yo agrego a este atinado consejo uma leal coletilla: — Cada umo debe hablar de aquello que siente? Porque ése será el modo más eficaz de transmitir a um auditorio el conocimiento y la convicción sinceros de quien los expresa; porque ésa, buena o mala, será la ,anera de ponerse en contacto quien habla con quines gentilmmente le escuchan: honrada fidelidad y espontáneo entusiasmo. Y éso es lo que yo intente tracros con estas conferencias que, desprevistas de la UTUNCE ciencia del docto, se amparan en la experiencia del autor lírico que ha vivido mucho y en la ingenuidad del poeta que cree que en realidad no ha empezado todavía a vivir; mezcla sabrosa que aspira a entreteneros más que a aleccionaros, aun cuando a veces la lección de la vida pueda servirnos de ilustración a todos.

El Teatro Lírico de habla española lleva escritas tantas páginas gloriosas a lo largo de su historia que el Panorama que ofrece ante nuestras miradas no puede ser más brillante ni más sugestivo. Podeis comprobar si es fuerte y si tiene arraigo que hace más de una centuria se le viene extendien do la esquela de defunción...! y ahí está pimpante y triunfador en los escenarios de América y de España y en los grandes festivales al aire libre que, en épocas propicias, concentran, como en Italia las representaciones de ópera, - fervorosas multitudes de aficionados! Pero de este momento actual del género y de sus perspectivas y posibilidades ne ocuparé, si os parece, en esta la filtima de mis charlas, comenzando ahora por remontarme a los origenes, que afectan en general a los albores de la música dramática en toda Europa. Se ha escrito bastante sobre esto, pero ne parece oportuno y conveniente aventar algunos recuerdos.

"Il Teatro cristiano de la Edad Media , como el Teatro pagano de la Grecia antigua, ofrece rasgos que responden a ciertas normas comunes; cosa bien que todo culto parece reclamar un escenario. Esta rasgos coincidentes se pueden reducir así: celebración de las funciones solemnes en señaladisimas festividades litúrgicas; asiento en un rito plenamente organizado; ampliant ción del marco inicial por intraducirse nuevos seres, no sólo divinos sino humanos; representaciones confiadas a é personas que desempeñaban algún cargo religioso; altar visible, al que fácilmente convergian las miradas de los fieles, y profunda emanación de atrayentes esencias líricas, tanto desde el punto de vista literario como del musical. Rico el culto católico en secuencias dialogadas, en coros alternativos y, sobre todo, en dramatismo emocionante, del que son fiel reflejo las evangelicas declaraciones, desde el Nacimiento de Jesús hasta la Crucifixión del Redentor, todo ello hacía propicia una teatralización, que se llevó a efecto como si lo impusiera una exigencia del espíritu humano." (1)

Así vá desarrollándose paulatinamente el Teatro, con letra y música, no sólo en diferentes países europeos, sino en la misma España, dende el canto de la Pasión, en latín, suministra materia adecuada para el cultivo teatral en los mismos templos. "Y ello se observa muy en particular cuando, a la voz de Jesús y a la del Evangelista, se asociaba la de la Sinagoga, como era frecuente al llegar la Semana Santa en diversas Catedrales españolas."

Pedrell, Higinio Angles, Rafael Mitjana, José Subirá y tentos otros, - han de dicado mucho de su precioso tiempo al estudio del Teatro mistico del medioevo, y han encontrado, por ejemplo, datos interesantes sobre la representación de una escena titulada LAS TRES MARIAS, en 1539, bajo las bóvedas de

⁽¹⁾ José Subirá: HISTORIA DE LA MUSICA TEATRAL EN ESPAÑA. Editorial LABOR. Barcelona. Y en otros artículos aparecidos en diarios y revistas.

la Catedral de Gerona. Representose este mismo drama en Ripoll, la culta y della ciudad leridense de la Cerdaña catalana; y su música fue reproducida por Angles integramente, con la correspondiente letra. En tal ejecución to-Jimaban parte un Mercader y un Angel, además de aquella (santas mujeres, que acudian a visitar el Santo Sepulcro; "y tenía una gracia muy peculiar, -nos hice a comentador, - el diálogo entre el Mercader y Maria Magdalena. A la Midad Media pertenecen también: el famoso CANTO DE LA SIBILA, que alcanzó gran auge por tierras de España y de Francia hasta fines del siglo XVI, y que en la Catedral de Toledo reunia todos los años por la Nochebuena a una muchedumbre enfervorizada; y el AUTO DE LOS REYES MAGOS, llegado hasta nues tros días incompleto, pero del que se conocen algunas escenas que, por la rudeza de su lexico, parecen escritas en el siglo XIII. "La falta del final del AUTO, - declara el Profesor Valbuena, - nos deja en una encrucijada de AN dudas." Y agrega: "Lo más probable es que la ultima escena fuese la de la Adoración del Niño; y en este caso, si pensamos en las obras posteriores, ja cabaría el autor con un villancico; con el más antiguo de nuestros villan ?cicos?" La sugerencia es interesante.

Pero hay otro AUTO antiguo, unos de tantos AUTOS del Tránsito y Asunción de Nuestra Señora, que ofrece la particularidad de representarse anualmante, sin interrupción en España, desde unos seis siglos. Todos lo sabeis: se trata del célebre MISTERIO DE ELCHE, verdadero drama lirico-sacro que, con el titulo de TRANSIT Y ASSUMPSIO DE NOSTRA SEÑORA, se canta y representa todos los años los días 14 y 15 de agosto en la Iglesia de Santa María de Elche, en la provincia española de Alicante. Don Andrés Araiz, Profesor de Estética del Conservatorio de Zaragoza, concede suma importancia a la restauración de la música de este MISTERIO, hecha en 1924 por el eminente compositor español Oscar Esplá, salvando así musicalemente este único drama liturgico-popular, que su conserva completo con sus auténticos ritos medio evales. Es una verdadera representación escépica, que adopta la forma de los demás

misterios de la Edad Media. Su texto literario actual, puesto en música por Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

entero, data de 1639; pero está tomado de un manuscrito anterior al siglo XII. "La parte musical, casi toda ella polifónica, - nos dice el Profesor Araiz, - proviene de un códice del siglo XVI, que fué copiado en 1709, siendo sus autores los maestros polifonistas Juan Gines Perez, Antonio de Riberra y Luis Vich. También existen en la obra trozos monódicos, que no son de estilo polifónico y que parece contienen reminiscencias mozarabes. A esta parte musical se la denomina "consueta", y está constituída por solos, dúos, trios y coros. Pe estos últimos, es el de más elevado valor musical la escena del MOTIN DE LOS JUDIOS, que posee absoluta expresión artística y un co-lorido netamente español.

Merece la pena de que nos detengamos a hablar durante unos minutos de este MISTERIO DE ELCHE, que todos los años congrega en aquella región privilegiada del Levante español millares de viajeros, - peregrinos de Arte, diria yo, - que acuden a epresenciar la arcaica representación con un interes en el que se confunden el fervor religioso, la afición a la buena música, el goce estetico por la contemplación del poriginal espectáculo y la simple curiosidad turistica. ¿Quién que se tenga por aficionado al Teatro y no digamos por devoto de la Virgen, deja de acudir a presenciar estas escenas de la Asunción de Nuestra Señora? Con las retinas impresionadas por la belleza de los palmerales cantados por Miró, que se recortan sobre la extraordinaria gama de azules del Cielo y el Mar de Alicante, penetran los expectadores, - o los fieles, - en el recogido templo parroquial, convertido en esos días senalados en arca guardadora de uno de nuestros tesoros más característicos. Alli, la familia sajona y el viajero africano, el artista bohemio y el sesudo académico, la trotamundos infatigable y el periodista inquieto se dan cita para presenciar el drama lirico sagrado, que se representa en el interior de la iglesia por privilegio excepcional de Su Santidad Urbano VIII. Se reparte la obra en dos jornadas, y su interpretación corre a cargo de gentes humildes de Elche y si comarca: la hija del herrero,

la mujer del sastre, el maestro zapatero, el joven labrador...Los personajes son: la Virgen María, cuya muerte constituye el tema fundamental del Misterio; varios Apóstoles, el Padre Eterno, un Angel, un coro de Judios y varias otras figuras que no camtan, como las dos virgenes que forman el cortejo mistico y alucinante de María.

"La representación anual de esta Auto, - expone con su fidelidad habitual Don José Subirá, - atrae muchos espíritus selectos; y la emoción es honda en sus rasgos multiformes, pues vá desde el lamento doloroso de la Virgen en el trance de su agenía hasta el coro de los Apóstoles, porque les permitió el Altísimo que se reunieran instantáneamente, un viniendo de tierras distantes, para presenciar la muerte y sepelio de la Madre del Señor;" y vá desde la sa lutación alentadora del Angel hasta la escena de "la Judiada", calificada así porque irrumpen en el templo numerosos judios para arrebatar a los Apóstoles el cuerpo difunto, entablándose con tal motivo una pelea entre unos y sirvan otros, sin que les Elivin a los asaltantes sus alfanges corvos ni sus agudos cuchilles, por cuanto a San Fedro le basta desenvainar y blandir su sable para vencerlos. Tal derrota motiva una fulminante conversión. Todos los infieles piden el bautismo y lo reciben al punto; e incorporados a la comitiva apostólica, forman en el fúnche sequito. El momento de la ascensión de la virgen, - si funciona bien la tramoya, - es también de indescriptible emoción.

A través de otros autos medio evales, con música, comoglos valencianos de SAN CRISTOBAL y de ADÁN Y EVA, como la cántica o canción de vela castellana del DUELO DE LA VIRGEN y 6 como la DANZA GENERAL DE LA MUERTE, en la que se supone que había música y danza, se llega a tres piezas teatrales que escribió en el sigle XV el po eta y músico Gómez Manrique: un AUTO DEL NACIMIENTO unas LAMENTACIONES FECHAS PARA LA SEMANA SANTA y, sobre todo, un AUTO recidimente descubierto en la Biblioteca Nacional de Madrid, LA HUIDA A EGIPTO, que tiene como remate unos deliciosos villancicos que comienzan:

"Andemos, Señora, andemos, y, si manda, descansemos."

Pero ya estamos ante uno de los autores a quienes más tiene que agradecer el Teatro Lirico hispano. Es Juan del Encina un precursor? Es un adivinador? Es, sobre todo, un gran poeta, cuyas famosas EG.OGAS se amparaban siempre en oportunos villancicos, que, cantados al final de cada pi za, constituian su apropiado complemento. Los criticos ya habian del "Teatro poético-musical" de Juan del Incina; y es curioso observar como sus personajes, que tejen con sus dialogos interesantes acciones, ya de posétivo valor escenico, preparan hábiles "situaciones" a los villancicos compuestos por el propio autor, que ha dejado huellas filarménicas indelebles en el primitivo Teatro nacional. A este proposito no deja de ser interesante esta observación de Subirá: "El amor WW de Juan del Encina al arte musical no solo se testimonia en su producción escénica bajo la doble faceta que lo ha inmortalizado, sino también en las continuas referencias o alusiones a la musica: "en piemas teatrales donde varios personajes, comiendo y cantando con mucho placer dieron fin a su festejar", o donde un pastor enumera los obsequios que hará a su enamorada:

- Yo, mia fe, la servire con tafier, cantar, bailar, con saltar, correr, luchar, ly mil donas le dare!"

Es rice la relación de obras, desde luego ingénuas en sus procedimientos primitivos, que aparecen desde este manojo de EHOCAS de Juan del Encina hasta la incorporación de músicas cantadas en nuestrasa comedias de los siglos XVI y XVII: las FARSAS Y EHOCAS del salmantino Lucas Fernández; su AUTO DE LA PASION, con el conocido canto de "las tras Marías; los AUTOS pastoriles del portugués Gil Viente, que manejaba con igual soltura su idioma y el castellano; la COMEDIA HOMENEA, (enamorada), El Torres Naharro, que incluye una canción entonada por los músicos pagados por cierto galán, para que la dedicasen a su adorado, cantándola a la puerta de su casa, o sea lo que luego, andando el tiempo, se llamó serenata; los VILLANCICOS EPILOGALES de Diego Sánchez de Badajoz, y varias muestras más que prueban el empeño

que ponian los autores. Lope de Rueda entre ellos, en intercalar en sus producciones números cantados.

Coincide con toda esta labor la aparición de los AUTOS SACRAMINTALES que, como todos sabemos, eran piezas devotas, propias para representarse en las festividades religiosas de Corpus Christi. Comenzaron a prodigarse en la primera mitad del siglo XVI con el epigrafe genérico de farsas sacramentales"; al principio se representaban en los templos, pero pronto pasaron a la via pública, teniendo por escenarios grandes carrosy o tablados que se montaban con tal fin. Después dejaron de sur espectaculo ambulante, hallanido en los corrales cordial acogida. Más tarde, la costumbre fue languide te ciendo; y ha sido precisa la actuación de positivos ingenios modernos y grandes directores de escena para que en España, en la primera mitad de este siglo XX, hayan vuelto los AUTOS SACRAMENTALES al favor del publico y de los empresarios, continuando una tradición felizmente renovada. La música de los primitivos AUTOS presentaba dos aspectos: o tenía carácter religioso, por inspirarse en salmos e himnos, o lo tenía profano por utilizar tonadas y some sones populares. Otros, posteriores, exigian la danza además del canto. Por su valor simbolico, por su exaltación religiosa y por su eficacia dramática estosy AUTOS, evocadores de la instauración del Divino Sagramento de la Eucaristia, tendrán siempre un lugar destacado en la historia un de los origenes del Teatro Lirico español.

Pero nos acercamos a los pasos de gigante que los grandes dramaturgos del XVI y del XVII habían de dar para la incorporación de la música a las farsas escénicas. Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Miguel de Cenvantes no sabían ellos mismos, arrastrados por su vocación teatral y por el dominio de su oficio de escritores, toda la trascendencia de sus invenciones para la formación del que luego se llamó genero lírico. Es indudable que en todos ellos y en los que, por ser sus discipulos, eran también sus seguidores, alentaba una afición muy definida por la música, que les llevaba

a introducir en sus acciones, con mucha frecuencia, unas veces danzas y Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM. otras cantos, bien entonados en la propia escena o bien de manera oculta, para ayudar así más al encento de la acción y espolear otras veces la fantasía de los espectadores." En Tirso de Molina había indudablemente un enamorado de la música. Populares son los versos de EL VERGONZOSO EN PALACIO al enumerar uno de sus personajes los deleites de las obras teatrales:

"In las comedias, los ojos ino se deleitan y ven mil cosas que hacen que estén olvidados sus enojos? La música, ino recrea el oido?, y el discreto, no gusta MANN alli del conceto y la traza que desea?"

Pues, y en LA SANTA JUANA, esa trilogia hagiográfica que por si sola bastaria para conceder al maestro Fray Gabriel Tellez derechos a la inmortalidad? Comienza la primera parte de LA SANTA JUANA con una bulliciosa escena que no la hubiera hecho más animada ni más antenticamente popular el más expurto zarzuelista del día. In un lugar que tiene mucho de castellano y no poco manchego como la Sagra de Toledo se celebra con gran holgorio la boda de dos jovenes campesinos: Elvira y Gil. Y los invitados, en su mayoría pastores, cantan y bailan, y los músicos hacen filigranas con sus instrumentos, y en los semblantes de los novios y de sus padrinos resplandece el sano goce de la fiesta tradicional. El cantable, la letra de la parte cantada - que Tirso de Molina pone en labios de sus personajes tiene tan intenso aroma popular que emociona por su misma sencillez; y yo no me resisto a daros una breve trascripción de el, suprimiendo los nombres de quienes cantan, pues a vosotros, para vuestro entendimiento, os basta saber que entre el coro y el cuarteto de Juan y Juana, Crespo y Llorente, hay un solista, - tenor?, tharitono?, thaio?, - que es el encargado de ponderar preferentemente los meritos y virtudes de los novios. Se ha alzado el telen; y en un prado extenso, con apacible sombra de árboles milenarios, cantan los jugosos personajes de Tirso:

-Novios son Elvira y Gil;

para en uno son los dos: ella es luna y el es sol.

> -Hvira es tan bella como un serafin; labios de amapola, pechos de jazmin, carrillos de rosa, hebras de alelis, dientes de piñones y aliento de anis.

Gil es más dispuesto que alamo gentil; tieso como un ajo, fuerte como un cid. -Mla es hierba buena y al es torongil.

-Novios son Elvira y Gil; el es mayo y ella abril... Para en uno son los dos: tella es luna y el es soli

Y repiten las músicas las melodías; y bailan todos, y hay hasta un discur so del novio agradeciendo el agasajo y poniendose bajo la protección de su suegra y madrina, que no es otra que la labradora Juana Vazquez, venerada más tarde como "Santa Juana" en toda la región de la Sagra:

> "Todo ese bien y ventura que nos habeis deseado os vuelva el Cielo doblado con la bendición del Cura; que ya mi Elvira imagina ' que, con fervores sin tasa, Dios bendice nuestra casa por virtud de la Madrina."

Y no existe solamente este característico comienzo de obra lírica. Es que luego, en esa misma primera parte de la comedia, sale a escena un grupo de "labradores a la vela con grita y fiesta", y todos cantan a coro:

> "Que la Sagra de Toledo mil fiestas hace a la Virgen de la Cruz, que es Virgen madre, Que la Sagra de Toledo contenta envia vuestros hijos y devotos, Virgen Maria; y con fiestas y alegria van los lugares... a la Virgen de la Cruz, que es Virgen madre.

Y a poco este grupo de campesinos de la Sagra se incrementa con otro de labradores de Torrejón, también con sus cantos:

"Norabuena vengais, abril: si os fueredes, luego volveos por aquí.

-Abril, cari alegre,
muy galan venis;
el sayo de verde,
muy galan venis;
la capa y sombrero,
muy galan venis;
de flor de romero,
blancos los zapatos,
morados los lazos,
muy galan venis;

Y otro grupo, más numeroso aún, llega con tamboril, flauta y grita. Son los de Casa Rubillos. ¡Cómo danzan al son del tamboril! ¡Cómo se regocija el Woncejo del pueblo con danzas, procesión y monacillos! -'No ví,- exclama el complacido Juan Vazquez, padre de la novia,- ¡no ví en mi vida más alegre noche!" Es la técnica de la producción lírica que no falla: se encuentra en ella el gérmen de innumerables piezas de gran éxito; y, por no carecer de elementos líricos, hasta ofrece luego la obra cambios de trajes a que induce la intriga, monlogos que bien pudieran ser romanzas, milagros de la Santa verdaderamente impresionantes, y apariciones de Santos con fondos musicales que realzan los diálogos de los aparecidos. En Tirso de Nolina,- y no sólo en esta elema,- la situación lírica brota espontánea formando parte de la acción dramática.

Pues, ique decimos del ilustre menticano Don Juan Ruiz de Alarcon? Este precursor de Molière, - a través de Corneille que, son su Menteur,
hizo hizo algo más que inspirarse en LA VERDAD SOSPECHOSA, - no sólo no desdeno en sus comedias la música sino que fue a buscarla en varias de ellas,
como en la titulada El DUENO DE LAS ESTRELLAS, donde nos presenta el autor
un prado de la isla de Creta, aderezado para una fiesta villana en homenaje a Febo, nuestro padre Sol:

"In este desierto prado, ciudad de plantas y flores, hoy todos los labradores, Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblio est punhe sido informado, de las vecinas aldeas concurren a celebrar fiestas que, del luminar más claro, llaman "febeas".

Y vemos y cimos músicos que cantan al son del villane y danzarines que hacen honor al baile; mientras que los gritos rasgan el aire y el vino de Arganda moja las gargantas.

Mas no era Ruiz de Alaron espíritu que solo se tornara lírico ante los cuadros más o menos plebeyos. En LAS PAREDES OYEN los diálogos se hacen más poéticos y, sobre todo, más interesantes, por las melodías que les sirven una de fondo; y en LA CUEVA DE SALAMANCA toda la obra es EN constante y sucesi-va situación lírica, al modo que más tarde habían de serio también famosas comedias de magia; porque éso, y no otra cosa, es la obra del inmortal mexicano, llena de sorpresas, de travesuras, de sucesos que causan asombro y de peripecias que producen pasmo. Y lo que más asombra es el minucioso cuit dado con que el autor prepara sus trucos y procura, con lo que ál dispone e inventa, que no se produzca un fallo ni se desluzca un efecto. Es el reino fiesta de la fantasía, la ENEEN de los magos, el triunfo del ensueño. Y así la comedia alarconiana se anticipa a las fantasías musicales que habían de maravillarnos con el tiempo, no sólo en España, sino en toda Europa.

Muy contraria orientación parecen tener muchas de las primeras comedias de Lope de Vega, nuestro Fenix de los Ingenios. No es que estuviese proscrita en absolutos de ellas la música, sino que finicamente aparecía como un accesorio breve y de poca impertancia. Ya era una ligera canción, cantada a coro por unos aldeanos, ya un romance entonado de pasada al son de unas vihuelas, ya otro subrayado leve y baladí; siempre sin apenas relieve, y en pasajes desligados del argumento.

Pero llegaron las fiestas dispuestas en Palacio y en el Buen Retiro madrileños, y con ellas la necesidad de crear espectáculos para recreo de las personas reales y de su Corte. Entonces fue necesario conceder importancia a los cantantes y hacer, como era lógico, que la música interviniera en la acción con interes y eficacia. El conde Villamediana, po eta cortesano, del que tanto se habis en el Madrid de los Felipes, había compuesto una comedia, LA GLORIA DE NIQUEA, en la que sobresalian canciones y cerales que, al ser representada en Aranjuez, produjeron en el salecto auditorio el mas vivo efecto. La lección era clara y terminante: un gran aficionado, un poeta no profesional, demostraba que sabla hacer compesiciones cantadas representables. Podia Lope de Vega aceptar impasible la lección? No, en modo alguno! Era mucho el ingenio de Lope, mucha su facilidad de escritor y no escaso su amor propie para tolerar que hadie se le anticipara en novedades y originalidades escénicas. Si Viilamediana, si el afortunado Don Juan de Tarsis, habia demostrado que se podian intercalar partes cantadas en una comedia, el haria mucho mas: charia una comedia mas toda ella cantada! Y en el propio ka año de 1629.- el mismo año en que había visto las candilejas del escenario LA GLORIA DE NIQUEA, - se representó en el Palacio de Madrid un drama centado sin interrupción: una verdadera opera en un acto. El libro, de Lope de Vega; la musica, de autor todavía hoy desconocido incomprensiblemente. Se ti tulaba LA SELVA SIN AMOR y llevaba como subtitulo el de EGLOGA PASTORAL QUE SE CANTO A SU MAJESTAD EN FIESTA A SU SALUD. El mismo lope de Vega suministra noticias sobre la representación de esta obra suya, en ely prologo de ella, impresa en el año siguiente. Se la dedicaba al Almirante de Castilla Don Juan Alonso Inriquez de Cabrera, ausente entonces de la Corte; y decla: "No habiendo visto Vuecencia esta egloga, que se represento cantada a Sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla para que, de esta suerte, con menos cuidado, la imaginase Vuecencia, aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos".

A continuación Lope elogiaba el montaje que de la obra había hecho el Ingeniero florentino come Lotti...y silenciaba el nombre del músico autor de toda la partitura. ¿Por que silenciaba este nombre? ¿Es que era un pobre hombre indigno de codearse con el Fenix? Es que su música estaba desacertada?

Más bien pensamos que la partitura era buena en demasia...y Lope no consi-

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca FJM. de la cuenta. El caso es que el ocultó la

ternidad de la música cuando precisamente en un ella residía la novedad y que, hablando de su disposición, únicamente desia que los instrumentos ocupaban la primera parte de del teatro, sin ser vistos, "a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo de la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás efectos."

¿Que era LA SELVA SIN AMOR? La siempre recordada autoridad del Academico Don Bailio Obtarelo nos lo puntualiza cabalmante: "La egloga, que consta de más de setecientos versos, la mayor parte endecasilabos, la constituyen los amores de dos zagales y dos pastoras, all a quienes ponen acordes Venus y su hijo, amansando los desdenes de ellas y el repentino desamor de ellos. Cantan aisladamente los personajes, escepto en la escena tercera, en que se introduce un breve coro "de los tres amores", que sería quizas un terceto, en la escena cuarta, otro coro "de las dos pastoras juntas" o, lo que es igual, un duo en doce versos octosilabos, y al final un "coro de todos" que formaria un verdadero coro mixto, en ocho versos". Durante muchos años LA SELVA SIN AMOR fue la union opera cantada en España; pues este espectaculo, que entonces no penetro en el pueblo, continuo siendo una diversión meramente aristocrática, y aún dijeramos mejor real, pues solo en los palacies españoles del Ray Felipe IV se podrian hacer dignamente funciones analogas a aque-11a, - pero no operas, - como EL MAYOR EN CANTO, AMOR y LOS TRES MAYORES PRODI-GIOS, estrenadas con feliz resultado en 1635 y 1636.

Pero si Lope de Vega, a mi juicio, hizo LA SELVA SIN AMOR por el alarde de amor propie de componer la primera obra totalmente cantada, otro ingenio de su época, que no abordo por cierto esta aventura, fué sin duda más aficio nado a la música y más partidario de acoplarla a sus ficciones escénivas. Ya hemos visto como Tirso de Molina y Ruiz de Alarcón "sentian" y preparaban las situaciones líricas; pero, iquien podía sospechar que en Miguel de Cervantes habiá un enamorado de la música? Y, sin embargo, ahí está presente en sus novelas ejemplares y en sus entrenceses. "El sentido folarmónico de Cervantes, - observa Subirá, - se halla patente a través de su producción. Basta

vantes, - observa Sublra, - se halla patente a través de su producción. Basta Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM. recordar la frase quijotesca: - | Sefioral Donde hay musica no puede haber cosa malami o aquellas descripciones que dan tan singular relieve a la musica y la danza en LA GITANILLA, cuya protagonista, Preciosa, fue rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire. En muchas we obras también del Teatro cervantino se observa esta predilección. In Element PEDRO DE URDEMALAS. EL RUFTAN DICHOSO Y EL LABERINTO DE AMOR suenan melodías alegres o tristes en varios momentos, subrayando el efecto de las situaciones; y en la comedia LA CASA DE LOS CELOS, no sólo acarician el oído melodins de flautas tristes, sino que personajes en escena entonan cantares, a copanandose con guitarras. Pues, ay en los entremeses? Dos hay, sobre todos, con decidida intervención musical: LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DA-GANZO y EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS. In el primero hay una escena a cargo de unos musicos, disfrazados de gitanos, deliciosos. Ellos cantan, y las mujeres que traen consigo bailan. Y lo que Cervantes ha puesto en boca de estos ploares, aduladores de los pueblerinos regidores de Daganzo, no tiene desde luego desperdiçio:

"Como se mudan los vientos, como se mudan los ramos, que, desnudos en invierno, se visten en el verano, mudaremos nuestros bailes por puntos y a cada paso, pues mudarse las mujeres no es nuevo ni extraño caso."

Más importancia adquieren los músicos como tales personajes en el entremés de EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS, pues que, habiendo dado ya el Juez por conclusa su audiencia, dictaminando sobre los distintos casos que a su presencia y sentencia se sometieron, mira con estupor cómo dos músicos, con guitarras bajo el brazo, se cuelan inopinadamente en la sala. — inovedad grande
es ésta!", exclama sin dar frédito a lo que ve. Pero ellos le explican tram
quilamente la causa de su llegada: — Señor Juez: aquellos dos casados tan
desavenidos que Vuesa Merced concertó, redujo y apaciguó el otro día, están

esperando a Vuesa Herced con una gran fiesta en su casa, y por nosotros le envian a suplicar sea servido de hallarse en ella y honrarlos."

Y como el Juez diga que irá de muy buena gana y el Procurador se muestre propicio a acompañarle, los músicos le abren calle para "ir ya regocijande la fiesta"; y alegremente cantan esta letrilla, verdadera delicia literaria, cuya música se ha perdido como tantas etras melodias de aquel tiempo:

" Intre casados de honor, cuando hay pleito descubierto, más vale el peor concierto que no el divorcio mejor.

Donde no ciega el engaño simple en que algunos están, las riñas de por San Juan son paz para todo el año. Resucita alla el honor, y el gusto, que estaba muerto, donde vale el peor concierto más que el divorcio mejor.

Aumque la rabia de celos:
es tan fuerte y rigurosa,
si nos los pide una hermosa
no son celos, sino cielos.
Tiene esta opinión amor,
que es el sabio más experto:
que vale el peor concierto
más que el divorcio mejor."

Y no es menos per lirico aquel graciosisimo entremes EL RUFIAN VIUDO, que podría parecer una especie de popurri o mosaico, al considerar que había en el trovas, danzas, música de gallarda, canario, villane y romances acompañados por dos guitarras que tafían dos personajes de la obra.

Pero, spara que revisar novelas y dramas, comedias y entremeses cervantinos si tenemos siempre ante nuestra memoria la gran creación lírica del Prin
cipe de los Ingenios? No es DON QUIJOTE, el loco genial, la suprema encarnación de la exaltación poética? No se siente el espíritu arrebatado de fe
y de esperanza ante los sublimes desvarios del más lírico personaje que pudo imaginar la fantasía hispana? Cervantes, en su DON QUIJOTE DE LA MANCHA
extrajo es encias humanas mara llevarlas a concepciones del más puro idealismo. Dulcinea!...No estais viendo en plena acción el momento en que el hi-

dalgo/caballero se encamina al Toboso con su escudero, para tomar la bendición de la sin par Dulcinea, con la cual licencia piensa y tiene por cierto de acabar y dar felice cima a toda peligrosa aventura? Todo che corte de obras liricas de Teatro ha tenido la figura de/Alonso Quijano, encuadrada so dre en esta o en advertava aquel episodio; pero ninguno de tan encendido lirismo como la de la adoración y exaltación de Dulcinea del Toboso. Que importa que Aldonza Lorenzo viva entre trigos, aves y canciones? Que importa que sus manos sean rudas y sus modales toscos? Don Quijote los idealiza y los convierte en la más pura expresión de la espiritualidade imparta, Alustigo 30 chisa enfrerettentome pochitommele donza! Deja que el escenario se transforme en Palacio y que Don Quijote se fonde de la angelical aparición de su amada, 5 compre solo

Apartate, Aldonzat Deja que un momento Dulcinea tome cuerpo en tu lugar; no; reina y señora de campo y jumento; no, brava aldeana por quien suspirar, sino tal Princesa de un reino ignorado ante la que el noble Don Quijote, mudo, rinde su homenaje de hombre enamorado, tiende reverente su acero desnudo. y absorto, y temblando de intensa emoción, se olvida de aquella viril energia, de aquel sostenido teson, con que el mundo entero le admirara un día "con la admaga al brazo, toda fantasia, y la lanza en ristre, toda corazón".

(HAN COMENZADO A SONAR AL PIANO LAS MELODIAS DE LA "ENDECHA" DE DON ALON-SO, - SIN LETRA, - DE LA OBRA "LA VENTA DE DON QUIJOTE" DEL MAESTRO CHAPI)

> Valganme los versos magnos de Ruben! Pero a ti te valgan, hidalgo, también para, con la magia de su protección. saludar la magia que tus ojos ven en esta impensada, bella aparición.

Salve, Dulcinea! In ti se postizan miserias y angustias del mundo real; las fetidas aguas se volatilizan y solo en ti queda lo espiritual. Eres pura esencia, pura aspiración del alma que anhela, sedienta de altura, llegar a las cumbres en donde fulgura la nieve que el Iris vuelve bermellon. Eres viva antorcha, que tiembla encendida cuando el sentimiento la agita, cordial; isi por algo es buena de vivir la vida es por lo que tiene de sentimental!; por lo que Dios quiso darnos de inmortal es Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

por nuestras venturas y por nuestros males y nuestra potencia de resignación; por el noble impulso que a los corazones mueve a las heroicas gestas emprender cuando las nocturnas sombras, en jirones, rasgan los cuchillos del amanecer; por las duras ansias con que la conciencia lucha con des cos que la nublarán; por esa oruzada del hombre de Ciencia que en hallar verdades pone su impaciencia y a borrar dolores dirige su afan; por el claro y limpio manantial de amores donde, desde niños, hemos de beber, por la maravilla de abrirse las flores, por lo que es el dulce nombre de mufer; por el inflexible concepto cristiano del deber humano. del santo deber que impone trabajos, riesgos y servicios y hasta sacrificios, si altos ideales nos han de mover; y, en fin, por la suma de las claridades que nos dan unidas Patria y Religión, para la defensa de nuestra verdades, para el acicate de nuestra energia, para el salvamento de nuestra razón... icon la adarga al brazo, toda fantasia, y la lanza en ristre, toda corazon!

Salve, Dulcinea, que eras evocada en exataciones liricas teatrales! Personaje magno! Concrecion sonada, para Don Quijote, de sus ideales: meta de sus ansias espirituales, su norte y su gula, su dueña y su amada, isu unica señorai, - sonrisa y pudor, belleza y recato, gracejo y bondad;si eres todo esp para tu señor, es porque su amor triunfa con la gracia de la castidad. Mira sus miradas dulces e implorantes: ni Amadis, ni Artus, ni el Rey Galaor fueron tan celosos y fieles amantes como este modelo de hidalgos andantes que pone a tus plantas su espada y su honor.

Mira que quien tienes postrado a tus pies no es sólo la Mancha o Castilla; es el simbolo augusto del pueblo español, que se desentiende de todo interes, que es, en plena MS noche mundial, vivo sol, -noble o artesano, rústco o burgues, - que con sus verdades, como el solade hermosas, y con sus razones, como el solade claras, luchara con muchas leyendas odiosas, triunfara de muchas miserias avaras, y dirá a los pueblos que España, en su entraña, es para sus hijos, que crea y procrea,

tan grande y tan suya, - inoble y santa España!, - como para al mismo lo fue Dulcinea.

Por eso; no hay nada como tu hidalguía; por eso, no hay frenos a su axaltación; porque eres la Aurora, porque eres el Día. y porque IX el te salva, mujer o nación con la adarga al brazo, toda fantasía, y la lanza en ristre, toda corazón:

=====

PERNANDEZ-SHAW &

CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAV

GFS-213-A02

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (2ª Conferencia en Méjico)

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

Segunda Conferencia en México.



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAW

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

(Segunda conferencia en México)

EL MADRÍD DE LAS TONADILLAS Y LOS TONADILLEROS. UN GENERO POPULAR QUE GOZÓ DE GRAN PREDICAMENTON. EL ROMANCE DE "LA CARAMBA" Y LA TONADILLA DE LA DUQUESA DE ALBA.

"Aquí está para ustedes la tonadilla: lo mejor que en España la tierra cria. Ay, quien pudiera ser la más vanidosa tonadillera!"

Como esta letra, - con la forma de esta letra, - se escribieron centenares can ciones de de Monadillas en España en la segunda mitad del siglo XVIII y en la primera decada del XIX. Fue una invasión; una verdadera invasión, que el público recibla con no contenido alborozo. Era, entre otras cosas, el grito de rébeldia contra los textos y las melodias extranjeros que yam imperaban a favor de las comedias afrancesadas y de las operas la italianizantes Era la popularidad, merced a la juventud, la gracia y el donaire de unos artistas cuyos nombres corrian de boca en boca. Era, en suma, un gemero pequeno, pero artistico, "que no había porque rebajar", que se había puesto de moda y merecia la atención cuidadosa...incluso de los entendidos. Y cuando la efervescencia paso, y las tonadillas y sus autores comenzaron a pertenecer a la Historia, los tecnicos, examinándolas, no dudaron en concederles beligerancia; y, mientras ya in doblado el siglo XIX, un compositor y enudito como Don Francisco Asemjo Barbieri recogió algunas de ellas y destacó sus bellezas, otro músico no menos inspirado, Bon Emilio Arrieta, trases de verdadera veneración para ese "caudal artístico" y no tuvo inconveniente en declarar: "Esta preciosa colección merece estudiarse por los que quieran ser compositores de música española." Abundando en esta misma idea, Don Emilio Cotarelo rompió lanz s por la tonadilla al finalizar la pasada centuria y, al ensalzarla, escribió que "sería muy deseable la publicación de una colección selecta y esmerada de estas joyezuelas de nuestro Teatro lírico, de las cuales solo de oídas suele hablarse." Otro tanto reclamaba Don Rafael Mitjana, el musicógrafo inolvidable. Todos los criticos musicales y literarios

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

estudio estaban, en efecto, de acuerdo en la necesidad de la compilación de sucuerdo en la necesidad de la compilación de de la tonadilla escenica, en la que abundaban páginas de primer orden. Pero el hecho fue que el tiempo pasaba y no surgia el valiente que se adentrase por los laberintos de archivos y bibliotecas para buscar obras que en su tiempo no se juzgaron de alta estimación. Se las consideraba meritorias, entretenidas, dignas del favor que el pública les había otorgado; mas no, por lo que se vela, dignas del honor de una revisión o de un nuevo examen por la lupa del critico. Y fueron precisos la competencia técnica, el entusiasmo y la capacidad de trabajo de Don José Subirá, actual Académico de Bellas Artes de España, para que todo ese tesoro fuese apareciendo; para que obtuviese, primero estudio y luego sabia clasificación, y para que, al fin, la Real Academia Española, suprema autoridad literaria, publicas e en tres tomos su historia de LA TONADILLA ESCANICA, concediendolo toda la importancia artistica que sus obras reclamaban. Nos hallamos, pues, ante un genero musical que preondero en España durante cerca de un siglo y que dejo indudables huellas de su paso por los escenarios nacionales.

Zouándo comenzó su popularidad y porqué se inició su decadencia? Preguntas son éstas que conviene contestar antes de acercarse al mundillo pintoresco que tenía como fondo el conjunto de estas canciones y como protagonistas a unas deliciosas criaturas que se llamaban tonadilleras y a unos picaros acompañantes que poseían de todo un poco: valentía para cantar, desembarazo para hablar y conducir una acción, casi siempre cómica; y muchas veces resbaladiza, y agilidad para acometer alegremente bailes y danzas sin demasiada por su definición oficial. ¿Qué es la tonadilla? Tonada alegre y ligera; canción o representación corta y superficial, que se cantaba en los teatros españoles durante el siglo XVIII y primeros años del XIX, llegando a ser a veces una especie de breve zarzuela. Generalmente tuvo carácter popular y de sátira contra las costumbres y las modas extranjeras de la alta

Sociedad española contemporánea. Como venos, ya en esta definición se reconoce su carácter nacionalista. Luego, en una ampliación definidora, se puntualiza que la tonadilla, sin excepción, se componía de versos de arte menor y tocaba, por lo general, temas amorosos, satúricos y picarescos. También, siadejar de considerar su calificación de canción o tonada, se la definía como acción escénica de cortas dimensiones, destinada por lo común a ser cantada y bailada.

Examinemos las demás preguntas. Donde se cantaba? En las representacionnes teatrales; unas veces como introducción a la comedia y otras como intermedio. 100mo? Representada por una sola tonadillera o,- cuando era acción
escenificada,- por cuatro actrices de la compañía, lujosamente ataviadas.

2Su origen? Se fija en el primer tercio del siglo XVIII; su esplendor, entre
1771 y 1790; su decadencia, en la segunda decena del siglo XIX.

Como todo genero que al manza la popularidad y apasiona, tuvo la tonadilla enemigos y defensores: todos, con argumentos contundentes; todos, con sus razones...y todos faltos de razón a la hora en que sus apasionamientos les cegaban. Intre sus más convencidos detractores se hallaba nada menos que Don Leandro Fernández de Moratin. ¡Mal adversario! Porque era obstinado y posela talento y autoridad. Si el desprecio al genero tonadilles co hubiese salido de la pluma de los muchos currinches que en la España de Carlos IV pululaban por corrales, potillerías y escenarios, poco hubiese significado la oposición de un posible envidioso. Pero se trataba del autor de EL SI DE LAS NINAS; del escritor que con sus criticas y sus razonamientos aspiraba nada menos que a reformar el Teatro; del dramaturgo que se atrevia a poner más que reparos a nuestro Teatro clásico del Siglo de Oro; del literato, en fin, que con sus comedias y sus poesías había revolucionado la vida teatral madrilefia de su tiempo. Y era Moratina el que, sin pararse en barras, acudia a su tribuna más eficaz, que era la escena, para lanzar sus aceradas flechas contra la pobre tonadilla. Transcurría el mes de febrero de 1792, cuando aun el genero tonadillesco se mantenía triunfante; y en el teatro del Principe el buendo de Don Leandro estrenó, con expectación justificada, su obra LA COMEDIA NUEVA. En ella la acción gira precisamente en torno de una jóven autor que estrena su primera producción; y es a este personaje, a este autor novel, Don El euterio, al que Moratin confía su juicio claro y terminante sobre las canciones entonces tan en boga. Don El euterio llega al Café,— el de la famosa Fonda de San Sebastián de Madrid,— para hacer rápidamente la letra de una tonadilla. La que han puesto para que preceda a su función no vale nada,— afirma,— la ván a silbar, y el quiere concluir la suya, para que acompañe dignamente a su comedia nueva. Don Serapio, que es su interlocutor, se asombra: —"Pero, hombre!!! Mañana? Con que mañana se ha de cantar y aún no están hechas ni la letra ni la música?" Don Serapio no sabe de estas cosas y no puede creer lo que oye.

Y entonces Moratin, por boca de Don Eleuterio, expone públicamente su opi nion sobre el género:

"iY aug esta tarde, - dice, - pudieran cantarla, si usted me apura: ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan y chitito. Después, unas cuantas coplillas del mercader que hurta, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal, cuatro squivoquillos, etc...Y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyito. La música, ya se sabe cuál ha de ser; la que se pone en todas: se añade o se quita un par de gorgoritos, iy estamos al cabo de la calle!"

Parecía natural que Don Leandro Fernández de Moratin se hubiese quedado satisfecho con esta pintura. Pues, no señor: poco después, otro personaje, Don Pedro, - que por cierto llega al Café después de ser testigo del fraceso de la comedia de Don El euterio, - proclama que ha tenido que sufrir la representación de su primer acto y que soportar, por añadidura, "una tonadilla insípida y desvergonzada, como es costumbre".

"Insipida y desvergonzada, como es costumbre"... y Moratin se quedo tan

fresco. Mas, ¿para que oyeron esto los tonadilleros? ¡La que se armó a cuenta de los ataques de Don Eleuterio y Don Pedro! Lo peor era que LA COMEDIA NUEVA moratiniana había tenido un gran exito, y todos los días habían de sonar en el Teatro del Principe los dicterios del gran escritar. Hubo reuniones en cenáculos y mentideros para procurar la manera de sentarle las costuras al comediógrafo audaz; y hasta salió contra el cierta tonadilla, es que el público, fuera de las rencillas de entre bastidores, aplaudió con las mismas ingenuidad y fruición que había aplaudido los ataques de aquél:

"Con mal humor atacas Ba las tonadillas, porque tú no comprendes su pica-pica. Distinto fuera si de Paris de Francia Las trajeran."

Y era que Don Leandro Fernández de Moratín, tildado de afrancesado y exquisito, de equilibrado y culto, se resistía a acaptar todo aquello que pudiera ser o aparentar grosería y plebeyez. Pronto había de marchar a París; y contaron por entonces personas enteradas que en su decisión no había estado ausente la indignación, que, por otra parte, pudo suponer, de los tonadilleros ofendidos:

"¡Don Leandro! ¡Don Leandro! Por delante y por detrás: si te encuentros en una calle solitaria, ¡ya veras!"

Pero no todo habían de ser malhumoradas censuras. También se producía la benévola consideración, que no apartaba por éso la puntualización de defectos,...o de excesos. El famodo Don Tomás de Iriarte, el fabulista insigne, digno rival de Samaniego, nuestro Lafontaine o nuestro Esopo, dedicó a lo que era su pasión, la música, todo un poema así titulado. Y en LA MÚSICA, y al final del Canto consagrado al arte teatral, dirigía, en un supuesto diálogo, su magnánima atención al género tan en boga:

"Tampo co nuestra alegre tonadilla hubieras olvidado; que antes era canzoneta vulgar, breve y sencilla, y es hoy a veces una escena entera,

a veces todo un acto, según su duración y su artificio. Mas, puesto que con juicio tan imparcial y exacto, reconociendo abusos comunmente en las operas intrusés, ingenuo los declaras, sin duda no callaras muchos que en las tonadas se introducen y su carácter nacional deslucen; pues uno eleva tanto el estilo en asuntos familiares, que aun suele, para rústicos cantares, de heroicas arias usurpar el canto; otro, le zurce vestidura extraña de retazos ni suyos ni de España; otro quierem, con transito violento, mudar cada momento mil diffrentes clases de tonos, modos, aires y compases; de suarte que el oido no consigue sonoridad que le deleite un rato y que no le confunda ni fatigue. Usan muchos tambien... Mas yo, ensensato, Jaun iba a proseguir?..."

Y no prosigue, en su poema, Don Tomás de Iriarte; porque de las excelentidas y los extravios de las tonadillas ya había dicho lo suficiente. Fué preciso que pasase algún tiempo más y que nos hallásemos a fines del siglo XIX para que eminentes musicógrafos, de entonces las estimaran, vistas a distancia, en todo su valor y para que compositores de la calidad, por ejemplo, de un Barbieri o de un Gerónimo Gimenez, acudieran a ellas para encender su inspiración. El crítico Don Antonio Peña y Goñi no tuvo inconveniente, para elogiar la producción de Don Francisco Asenjo Barbieri, en decir ésto categóricamente: "Su obra puede juzgarse en dos palabras: es la tonadilla idealizada. Para hablar más claros y en terminos sintéticos: Barbieri ha agrandado el cuadros de la ténadilla, encajándola de una manera incomparable en la se opera cómica; y ha conseguido que el canto popular, realzado por las galas de su ingenio, sirva para destacar la individualidad quizás más desenvuelta y característica de los compositores españoles de este siglo".

Y otras dos autoridades de nuestro tiempo, el compositor Julio Gómez, por funcio Bibliotecario deg Conservatorio de Música de Madrid, y el crítico Adolfo

Salazar, cuyo regiento fallecimiento ha supuesto tan gran perdida para la Musicografia española, reafirmaron con sus juicios los valores mana tonadillescos: Juilio Cómez, procurando su divulgación en concierrtos y veladas de gratisimo recuerdo; y Salazar, sentando la afirmación de que el estudio de la tonadilla era fundamental para nuestra historia.

Pero el estudio, como queda dicho, se hizo; y ahora basta asomarse a la obra monumental de Subirá para contemplar el vasto panorama de la tonadilla escénica. Comencemos por ver el paisaje en sus términos más lejanos que,gracias a Dios, no son los más borrosos. Situémosnos a principios del siglo XVIII y veamos que eran ya varias las canciones que se intercalaban en cada representación teatral. Salian a escena, al comenzar el espectáculo,todas las mujeres de la Compañía, desde la "graziosa" abajo, vestidas de Corte, y cantaban el "tono", que era el preámbulo obligado para toda obra. Se representaba el primer acto de la comedia; y, al llegar el primer entreacto, se cantaba otra canción compuesta de coplas que no solian guardar conexión entre sí y que, al menos en la intención, debian tener alegría, agudeza y gracia. La primera copla corría a cargo de la "graciosa" y las demás, alternativamente, de las demás señoras, cantando luego todas juntas para concluir la pieza. Hacia mediados de siglo se añadió a cada copla un estribillo gracioso de entre versos "imitando algún sonsonete popular".

Los músicos que más se distinguieron componiendo estas tonadillas primitivas fueron: Don Francisco Corradini, Don José de Nebra, Don Manuel Ferreira y Don José Molina; pero justo es confesar que ni ellos mismos,— algunos, antiguos guitarristas,— supusieron que pudiesen sus obras pasar a las antologías, ni siquiera como pintorescos antecedentes. Así las cosas,— ya en 1857, Don Luis Misón, buen maestro, abrió nuevo camino a estas canciones teatrales; y, para una función del Corpus, presentó una nueva canción a dúo, que fue el modelo de las que, a partir de aquel momento, se llamaron verdaderamente tonadillas. La base del argumento de esta pieza se hallaba en los amores de una mesonera y un gitano. Y cuenta el MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTI-

VO Y CURIOSO DE MADRID que agradó tanto la invención que el mismo año, para la Navidad, escribió el propio Misón otra tonadilla a dúo titulada LOS PI-LLOS. Y como el exito volvión a acompañarle y compuso otras and breves acciones cantadas representables; y, af mismo tiempo que Mison había surgido otro músico, - también antiguo guitarrista, - de una certera visión teatral llamado Don Antonio Guerrero; y con ellos alternaron otros compositores afor tunados, las tonadillas alcanzaron pronto tal predicamento que, en todas las funciones, había que cantar no menos de dos en cada intermedio; pues al publico le gustaban y las pedía con esa exigencia con que tantas veces impone su criterio el que paga. De Misón y de Guerrero se hicieron populares obras como LOS SENORES FINGIDOS, EL NOVATO, LOS MAESTROS y LOS CIEGOS; todas para tres o cuatro personajes, encuadrados en una acción, que hicieron posible el advenimiento a este genero, cada vez más de moda, de los cuatro compositores cuyos nombres habían de ir en adelante unidos a los exitos que marcaron el auge de la tonadilla: Don Pablo Esteve, Don Blas Laserna, Don Antonio Rosales y Don Jacinto Valledor.

Heblemos del catalán Esteve, sobre quien recayó el honor de ser nombrado, antes que nadie, "compositor de Compañía", en una de las dos únicas que actuaban en Madrid. Hasta entonces el puesto era de "músico de Compañía" y sus funciones sem limitaban a las de un ensayador y un director; pero a Don José Esteve le firmaron un contrato por el cual el músico se obligaba a ser, no sólo director, sino compositor, comprometiéndose a escribir para su compañía todas las piezas líricas que se ofreciesen cada año, asim en comedias españolas "de representado" como en las extranjeras, y además sesenta y dos tonadillas anuales, o dea un promedio de una tonadilla cada seis días escasos. Puede dudarse de la tarea abrumadora que aceptó el compositor catalán? Pues lo curioso del caso es que la aceptó con júbilo; y que no debió parecer tan Madrid agobiadora al resto de la profesión, puesto que al año SINVIE siguiente su compañero y competidor el navarro Lasema solicitó y obtuvo aná logo puesto en la otra compañía de Comedias que había en Madrid. Nos cuenta

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

Subirá que, white "ante la magnitud de la carga no tardaron ambos músicos en desatender sus obligaciones, lo cual motivo fundadas quejas de los artistas y del mismo público. Pero el hecho es que, tanto Esteve como Laserna. produjeron "piezas de merito", si bien más de una vez pudo comprobarse que para determinados artistas sobresalientes se esmeraban los compositores más que para otros. Esteve se retiro, ya viejo y achacoso, después de haber producido más de trescientas cincuenta tonadillas. "El supo aliar el expresivismo con el realismo, y las tendencias nacionales con las extranjeras, rindiendo con frecuencia culto al folklore y creando un tipo de música lleno de gracia y de buen gusto". No menos meritorio fue Don Blas Laserna, cuyas vida y obra han sido estudiadas por el maestro Julio Gómez, el ilustre compositor contemporáneo cuya SUITE III EN LA ha sido difundida por las agrupaciones sinfónicas del muíndo. Fue Laserna el más fechndo de los tonadilleros, pues se eleva a selscientas la cifra de las obras de este genero compuestas por el. Es el compositor que más trabajo, de verdad, por librar a la música española de la invasión operística italiana; aunque acabó siendo arrollado por alla. Precisamente una de sus tonadillasmás permitres constituye una sátira contra el intrusismo de las canciones napolitanas, y a la vez una afirmación rotunda de independencia artistica. Me refiero a aquella de EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA, que estrenaron en 1778 "la Caramba" y Mi-Fero mas popular acce ella se quel carrido, de quienes luego hablare. Se hizo muy popular y, todavia escu-huzo otra cameión, que es acaso la mas caracteridad del genero. Le ditula; chada hoy, conserva un indefinible encanto: el camape, y bod avia escucha da may, causena un malgumble encanto. (UNA TIPLE Y UN BARTTONO CANTAN ESTA TONADILLA AL PIANO)

Sucesores de Esteve y, en cierto modo, contrincantes de Leserna, fueron Don Antonio Rosales y Don Jacinto Valledor; y aunque su producción, comparada con la de aquellos maestros, se maantuvo en un nivel secundario, la critica moderna reconoce en ellos obras de gran acierto y otras de éxito absoluto, como la tonadilla de Valledor LA CANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MAL BRO, que se representó centenares de noches e influyó en muchas tonadas por-

teriores de menor fortuna. No es la vieja canción infantil de MAMBRO SE VA

A LA GUERRA, pero conserva no poco de su ingenuidad sugestiva. Como resúmen, un prestigioso crítico musical sienta la siguiente, clarisima, afirmación: "Esteve, Laserna, Rosales y Valledor son cuatro figuras destacadas del Teatro Lírico Hispánico, tan mal conocido hasta hoy y tan digno de mejor fortuna." No olviden esto las generaciones jóvenes.

Al lado de las anteriores figuras, que pudiéramos denominar "soles mayores", se movieron otros secundarios astros, que no carecieron en algún momento de popularidad. Tal ocurrió con Don Ventura Galván, colaborador en al gunos sainetes de Don Ramón de la Cruz, a cuya inspiración se debieron muchas tonadillas, de las cuales se conservan veinticuatro en la Biblioteca Municipal madrileña. Una de ellas, desde luego, alcanzó un gran exito: la titulada LOS VAGAMUNDOS Y CIEGOS FINGIDOS; pues se estrenó con gran complacencia del auditorio; se reprisó a los pocos meses y volvió a cantarse años más tarde, siempre con buen resultado. La tonadilla de "Don Ventura", como todo el muendo llamaba a Galván, no tardó en pasar a los ciegos que, con sus guitarras y sus cantos, pululaban por las calles de las diversas ciudades españolas. Y hasta se hizo popular una copla, no sabemos de que autor, reconociendo a todas luces el hecho:

"Don Ventura, Don Ventura: icalla ya, por compasion: Que tus fieros vakamundos me torturan los oldos con su tremula canción."

El ciego de turno no quería molestar, ni menos perjudicar a Don Ventura Galván; pero éste se enfadó; y del enfado del músico, de las disculpas del cantante ciego, de la controversia subsiguiente y del perdón no menos obligado salieron nuevos comentarios...y ho sabemos si también nuevas coplas.

Otro colaborador de Don Ramón de la Cruz fué el tonadillero Don José Castel, autor de LA GITANILLA IN EL COLISEO, que ofrece interés por su exotismo musical. Trátase de una tonadilla en tipo de folla o miscelánea, interpretada por la "graciosa" y un coro de negros que cantaba un "cumbé" y o tro coro, de moros, que entonaba el "zalá-melé". Observan los criticos que

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

esta obra está compuesta con arregio a un plan tripartito: "introducción", donde la gitanilla pide que se la trate compasivamente; "parte central", con la interpretación de los dos coros mencionados; y "seguidillas epilogales", que en esta ocasión eran, más que satíricas, mordaces.

Esta forma tripartita, con el epílogo de las seguidillas, la utilizó igualmente Don Juan Marcolini, de procedencia italiana, pero de producción muy española. Escribió muchas tonadillas; pero las de más éxito fueron las costumbristas, como una que tituló NARANJERA, PETIMETRE Y EXTRANJERO, donde al lado de unas seguidillas desgarradas había un minué muy por to fino, al que pertenece este cantable del Petimetre:

"Vengo al Paseo
por si esta tarde
hallo a una chusca
que a mi me agrade;
que abnque me encuentro
muerto de hambre, Mannante
de petimetre
guardo el carácter."

Otros compositores, como Ferandière, Moral, Acero y Bustos figuran como autores de tonadillas conocidas. Y a su lado otro que, por WNW haber alcanzado como mantante fama internacional, merece parrafo aparte. Me refiero a Manuel Garcia, el calebre tenor, padre de María Malibrán y Paulina Viardot, que habian de lograr, como el, justa reputación en la ópera. Es curioso el caso de Manuel Garcia: toda la ilusión la tenía puesta en sus dotes de compositor; y el porvenir le reservaba la fama como cantante y como profesor de NN canto. Jóven aún, llegó de Cádiz a Madrid con su esposa, la actriz Manuela de Morales, que se distinguía más en el baile de boleras que en el canto. Ingresaron ambos en una Compañía de Comedias, y consiguió García estrenar, a dúo con su consorte, una tonadilla de la que era autor: una canunción de carácter francamente andaluz, que contrastaba con la tendencia Inamitalianizante que ya, en el mismo final del XVIII, se había apoderado de interpretes, autores y público. A pesar de su éxito, y de otros que en distintos géneros se apuntó Carcía, llegó un instante en que este marchó a Italia

y Francia; y fué en el extranjero donde el cantante se destapó y adquirió celebridad. El fué quien estrenó EL BARBERO DE SEVILLA de Rossini, y pudo ser considerado en Roma, París y Londres como umo de los más fáciles, in-Vallettes teligentes y afortunados tenores de su tiempo. Bien es verdad que ya entonces el interprete lírico había comenzado a adquirir relieve; ese relieve que fué rápidamente indispensable en toda creación musical de Teatro, tanto en Europa como en el resto del mundo.

Reducida a sus propios limi tes, la tonadilla fue más o menos popular y estuvo más o menos considerada según su interprete. Y es justo proclamar que el arte, el ingenio y la picardia de determinadas "graciosas" de finales del XVIII contribuyeron de manera especialpisima a la boga del genero... Ya es hora de que recordemos los nombres de aquellas lindas mujeres, poseedoras muchas de ellas de preciosa voz, que desde los escenarios dieron real ce a muchos centenares de tohadillas; y hay que reconocer que varias de estas artistas poseían la doble cualidad de actrices y cantantes. Mariana Raboso y Teresa Garrido, Catalina Pacheco "la Catuja", Maria Landvenant y Mariana Alcázar, Casimira Blanco "la Portuguesa" y Polonia Rochel, la "Mayorita" y la Tordesillas, Petronila Morales y Joaquina Arteaga forman el sequito de honor de una Corte en que hubo indudablemente, en dos periodos distintos, dos autenticas soberanas: Lorenza Correa, en la época de la decadencia, y "la Caramba" en los días de su esplendor. De Larenza Correa baste decir que, andando el tiempo, fué cantante que había de brillar en los escenarios de ópera de Francia e Italia. En cuanto a "la Caramba", María Antonia Fernández, constituyó un verdadero caso de excepción por los entusiasmos que despertaba. Era tercera de música en una compañía de comedia cuando una serie de exitos la situ6 como notable tonadillera. Pronto fue celebre, - nos dice Cotarelo, - "por su belleza, su canto desgarrado y gitanesco, donde acumulaba toda la voluptuosidad andaluza, su al egre conducta y su extravagancia en el vestir. "Fueron varios años de locura en la incontenible e incontenida María Antonia: su nombre iba unido a los de los mayores triunfos tonadillescos y los más sonados wallem escándalos madrileños. Hasta que un día...Mas,
i la que voy a deciroslo en prosa si la vida de "la Caramba" anduvo pronto
en labios de romanceros que pasearon por toda España los lances de sus triun
fos y de su retirada? Inmortal literatura la de los romances, que lo mismo
servian para exaltar herdicos hechos de grandes capitanes que para propalar
criminales hazañas de redomados bandidos, o cantar la vida y milagros de toreros, cómicos y danzantes! Y, iaquí del romance de "la Caramba", que recitaba a toda voz en calles y plazuelas el señor manara Sebastián el ciego!:

"loigan lean y escarmienten con la suprema enseñanza de María Antonia Fernández, apodada "la Caramba"; la mejor tonadillera que anduvo por esas plazas y por esos escenarios desde el año de la Nana!"

Vean hasta donde puede
llegar cualquiera a la fama;
como se alcamzan laureles,
como se despiertan ansias,
anhelos, afanes, celos,
desengaños y esperanzas,
decepciones sin ventura
y admiraciones sin tasa...
y como todo un castillo
de la vanidad humana
se derrumba de repente,
convirtiéndose su fábrica
ene ruinas, polvo y ceniza,
con ejemplar resonancia!

Fue Maria Antonia Fernandez de joven una lagarta... muy lagartona! ¿Exagero? ¡No quito ni una palabra! "Graciosa" con desenfado y desenvuel ta con ganas, ide que manera sabla dar picardia a su cara cuando una copla en sus labios pedia intención y gracia!: aquella maja traviesa y aquella falsa italiana y tantas otras criaturas de su temple y de su estampa tuvieron en Maria Antonia su expresión pintiparada!

Pues, y el lazo? Ela inventose con insuperable audacia un gran lazo en la cabeza, que en ella se columpiaba como cebo llamativo de tontos y papanatas. ¡Cómo iba el lazo y venía! ¡Aquello era "la Caramba"! Y con el mote y el canto; la pimienta y la mostaza, ¡María Antonia fue la reina, soberana de las tablas!

Pero un día...Quien advierte las ocultas circunstancias de los designios divinos y las terrenas mudanzas? Un día...todo cambiós en su vida y en su alma. Luces de arrepentimiento vió de pronto "la Caramba"; y apartándose del mundo y abandonando sus galas, buscó en la paz de los templos el perdón para sus faltas.

oligan, lean y escarmienten en la suprema enseñanza' de esta pecadora al egre, de esta mujer casquivana, que fus, por su vida; loca y fus, por su muerte, santa! ¡Espejo de arrepentidas y ejemplo de rescatadas es María Antonia Fernández, apodada "la Caramba"!

In al Convento de Padres Capuchinos del Prado, escuchando el sermón de un Religioso, después de presenciar en el Paseo una pavorosa tempestad, fué el arrepentimiento. No volvió ella a poner los pies en un teatro; y, tustos vistiendo sólo sayales y cilicios, observó en adelante vida de mortificación y penitencia. "Velásela pobrisimamente vestida, el rosario en las manos, la frente siempre inclinada al suelo, seca de arres, arrugada y sin ninguna de aquellas gracias de que había hecho escandaloso alarde, salir de una iglesia sólo para entrar en otra, causando la admiración de cuantos la conocían, que era todo Madrid, ante cambio tan radical de existencia. Pronto las enfermedades completaron las obra que las maceraciones y los ayunos mesores habían comenzado; y antes de los dos años fallecía esta extraña mujer que supo mos-

11

trar con toda franqueza el anverso y reverso de una misma moneda: la cara y la cruz de una misma existencia.

Tonadillerasi...No olvidemos tampoco que al frente de ellas pudo ser citada también uma www.merwa aristocrática dama de la época. Nos lo cuenta el Profesor Subirá. LA FAMOSA TONADILLA DE LA DUQUESA DE ALBA fue representada por esta señora en su teatro privado de la calle del Barquillo. Tenía música de Don Blas Lasema; y sus dos primeras estrofas decian:

"Si para cantar tonadas bastase con afición, ninguna otra cantara más tonadillas que yo.

> Mas quiere destreza, gracejo y primor; y, sobre mil sales, una hermosa voz."

De una hermosa voz es de lo que sin duda carecia la Duquesa Cayetana; porque gracejo y destreza no le faltaban, al decir de quienes la oyeron. Más tarde, una profesional, Mariana Raboso, dió a la canción, ya prestigiada por la de Alba, toda las importancia lírica que merecia.

Fuera injusticia, llegado el recuerdo a este punto, omitir la parte que tuvieron en la difusión de las tonadillas varios de los actores que las representaron. Singular era el gracejo de Miguel Garrido, llamado el "Príncipe de los graciosos", e insuperable, al decir de sus contemporáneos, su vis cómica en la representación de comedias, sainetes y tonadillas: un artista, en suma, muy dotado de facultades que, si utilizamos una frase del día por nuestra tierra, diremos que lo mismo servia para un fregado que para un barrido. Tan gracioso como el, pero especializado en la initación de tipos franceses, era Cristóbal Soriano. ¿Cómo se reía la gente con el! Que chispa tenía el muy empecatado! Que simpático! Y las muchachas jóvenes hubieran dado cualquier cosa por su conocimiento y amistad. Pero sí, sí... El simpático Cristóbal en la intimidad tenía un genio intolerable y no podía soportar que artísticamente ningún compañero "le mojase la oreja" Lo que tra-

jo como consecuencia que un mal día hiriese gravemente a otro actor y fuese condenado a presidio: juna acción con muy poca gracia del gracioso Cristóbal! Vicente Sánchez (Camas), marido de Mariana Raboso, era tenor y alter
naba la tonadilla con la ópera. Diego Coronado, muy favorecido por el maestro Misón, estrenó sus más populares canciones y se hizo famoso, resabéis
por que? Porque, rara avis, era un hombre formal en la profesión, y jamás
con
había pedido un sueldo adelantado. Allí donde todo el mundo cobraba pur
HUNTANTANTO anticipación de varias semanas! En cambio, Tadeo Palomino se
hizo celebre por lo contrario. Cómo y hasta dónde llegaría la fama de Palomino por sus deudas, que hasta el público las conocía y se regocijaba jocosamente comentándolass! De boca en boca corría el chascarrilo divertido:

"Tadeo: te digo yo que lo que haces es muy feo. Dime hasta donde llego lo que tu debes, Tadeo.

Cuando te casaste, 2que te resolvió tu himeneo? Viudo ya, imoderate! ¡No debas tanto, Tadeo!"

Y algunos la palabra "debas" la sustituian maliciosamente por la de "bebas". Porque la debilidad de beber, de empinar el codo, era el otro vicio de Palomino; por otra parte, excelente actor y excelentisima persona.

A Mariano Querol, especializado como actor en interpretar en las comedias papeles de figurón, le cupo la suerte de hacer con Francisco Carcía, apodado "Tortillas", una tonadilla de Laserna escrita expresamente para el lucimiento de la famosa Lorenza Correa. Se llamaba la obra LA ALIANZA DE LOS APASIONADOS, y constaba de tres personajes: Lorenza Correa en persona, Don Sulpicio, que era Mariano Querol, y Don Caldereta, que era el popular "Tortillas". Don Sulpicio se presentaba como apasionado "chorizo", y Don Caldereta como convencido "polaco"; pues el público de los teatros madrileños de entonces se hallaba dividido en dos bandos, chorizos y polaces, que iban al teatro a aplaudir o derribar sus ídelos respectivos. Pero en el caso de Lo-

renza correa, - prodigiosa en sus gorgoritos y picados, - se ponían de acuerdo tirios y troyanos y todos iban a ovacionar, - esa es la realidad, - a la
admirable cantante que no tardaría en ser idolo también del público de los
teatros de ópera de París.

cifranse en más de dos mil las tonadillas que han sido conservadas en We los archivos de las Bibliotecas españolas. Aún suponiendo que solamente un diez por ciento merezca el honor de pasar a la posteridad, siempre habrá doscientas obras deliciosas dignas de recuerdo y de estudio. En ellas, además, estuvo el germen de producciones liricas más ambiciosas que dieron muchos días de gloria al Teatro Español.

Observo ahora, al llegar al final de esta charla, que no he hablado para nada de los verdaderos autores de las tonadillas: de sus autores literarios. Acaso haya sido mejor. Para que? En esta tremenda injusticia que suele cometerse con los autores literarios, - libretistas, cantablistas, letristas, - del género lirico, fueron acaso los del siglo XVIII los más olvidados. Ellos mismos se lo tuvieron merecido por no saber reaccionar contra los desprecios de Moratin o de Samaniego. ¿Que le importaba al público que el autor de IL NOVIO SIN NOVIA fuese Don Caspar Zavala o que se apellidasen Rodriguez y Vazquez los proveedores principales de una compañía, o que fuera Don Luciano Comella el creador de docenas de tonadillas? La gente iba al teatro, ofa aquella música y apenas atendía a la letra; si le gustaba, aplau dia y, si no le gustaba, silbaba. Y todos tan contentos. Lo malo es que varias de estas letras, muy bellas por cierto, tuvieron por autor mada menos que a Don Ramon de la Cruz; y su nombre hubiera permanecido ignorado si su ingenio, en sus inmortales sainetes, no hubiese roto la barrera del silencio, incorporándose a la lista exigua de los elegidos por la inmortalidad. que razon la de aquel despechado poeta, que se encaraba con un supuesto libretista!:

Tú concebiste, en un feliz momento, la idea de la obra y, con mesura, le diste forma con la galanura que exigia tu propio peasamiento.

Tú escribiste el diálogo del "cuento" o al cantable le diste contextura. Luego, metiste al músico en cintura dándole tema, inspiración y acento.

Luego...la obra es sólo suya. ¿Viste, con injusticia tal, mayor dislate? Si tú el creador de tantas obras fuiste,

=======

y el forjador de su victoria has sido, por que el silencio sobre ti se abate, por que después te cubrirá el olvido?

He dicho.

GF5-213-A03

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (3º Conferencia en Méjico)

LA MAJA DE LOS SAINETES

Si en la galería de tipos madrileños hay muchos que puedan atraer nuestra atención, pocos se nos ofrecen con tan acusados matices como éste de la maja, enraizada en el pueblo y amparadora de muy diversas obras de arte. En la Escultura, en la Bintura, en la Novela y en el Teatro la Maja de Madrid ha dejado permanente huella de su em acusada personalidad; y en la Poesía, ¿cómo olvidar las exaltadas estrofas que ha inspirado? Precisamente una composición poética ha de servirnos de pórtico de esta charla, porque centra a mi juicio la figura, dotándola de rasgo y perfil con brillantez de colorido y riqueza de observación. Es una poesía para mí entrañable; la escribió mi padre, jamás olvidado, y yo deseo acogerme a ella porque creo que así su nombre me respalda, y ustedes me lo agradecerán. Dice de esta manera:

¡Paso a la maja hermosa, la flor y nata del pueblo del sainete, puro y castizo; la que a tantos aturde, la que arrebata con su imán a los hombres y con su hechizo;

la que, envuelta en las ondas de la mantilla, que es marco de su cara, fresca y graciosa, cruza de calle en calle la alegre villa, con talante de reina, con faz de diosa;

con su falda ceñida, de medio paso, para que se atortolen sus madrileños; con sus finos chapines de terso raso, que aprisbonan y calzan sus pies pequeños;

con el talle y el busto lleno de flores, sus únicas rivales sobre la tierra; con sus labios que rien, pidiendo amores; con sus negros ojazos, ¡pidiendo guerra!

La persiguen, la acosan, a los reflejos de la luz que se escapa de su figura, ¡sus hombres!: sus galanes o sus cortejos, los mil adoradores de su hermosura;

cuantos al lado suyo gozan y alientan; cuantos en torno suyo sus galas miran, sus donaires ensalzan, sus glorias cuentan, y en su amor, que es de fuego, su amor inspiran.

Pueblo de los sainetes, eternizado por el gran sainetero, y ennoblecido! El aireso chispero, tan bien plantado, y el manolo de rumbo, tan bien vestido:

CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAVE

FERNANDEZ - SHA

ARCHIVO

el guapo macareno, jacarandoso, prendado de sus dichos y de su porte; el oficial de Guardias, presuntuoso, y el Alcalde ladino de Casa y Corte;

el escribano aleve, y el mal tendero que a las artes de Caco pone remate, y el bailarín, y el paje, y el botillero, y el sagaz rapabarbas y el fino abate,

más la turba famosa de petimetres, con tantos requisitos acicalados; de ropas aromadas, turbios caletres, modelos indigestos y remilgados,

ojos de que el orgullo se enseñorea..., prodigios, en resúmen, de tal finura, que es milagro que el viento, si los orea, no los quiebre de pronto por la cintura.

¡Paso a la maja! ¡Paso! ¡Miren su talle! ¡Miren su cuerpo! ¡Miren su cara hermosa! Chisperos y manolos: abridle calle y tended: a sus plantas la capa airosa.

Que sus ojos la miren: sus dos portentos. Que con sus pies la huella: pies tentadores. Como a su paso brotan flores a cientos, la libraréis del paso llena de flores.

Es ella, con sus gracias tan españolas, de majezas y rumbos pródiga suma; es ella, de manolos y de manolas, espuma de su pueblo, la sal de espuma;

ten feliz en sus jiras, las populares, en que bulle del gose su sangre roja, por los sotos alegres del Manzanares con sus ondas humildes apenas moja;

tam gentil en sus bailes, fiestas bizarras, en sus casas vetustas de los Madriles: ¡al son de las vihuelas y las guitarras!, ¡con luces de velones y de candiles!

Más que todo el encanto de sus ternuras vale de sus arrestos la bizarría; más que por el encanto de sus hechuras vence por el hechizo de su alegría.

Si ha de querer a un hombre, querer eterno; si clvidarlo, borrarlo de la memoria. Para sus amarguras, quiere el Infierno; ¡para sus ilusiones, quiere la Gloria!

Y así vá tan alegre; por la desgracia, por el mal, por el hombre, nunca vencida; con su cara de cielo, flor de la gracia; con su cuerpo de rosas, flor de la Vida. Y así vá por el Mundo; señora y reina que rinde y esclaviza con dulces lazos. El hombre zalamero...que le despeina, lya no quiere más trono que el de sus brazos!

Con quereres, sin ellos; con los sentidos trastornados o en calma; triste o risueña, sus encantos famodos, reproducidos, hoy nos dá con los suyos la madrileña.

El tipo de la maja préstale forma; per él, y en el arroyo, de nuevo crece; cen su clásico rumbo, que se transforma, pero no, porque cambia, desaparece.

¡Paso a la maja! ¡Paso! ¡Kiren su talle! ¡Miren su cuerpo! ¡Kiren su cara hermosæ! Manolos y chisperos: abridle calle y tended a sus plantas la capa airosa.

¿Dónde abril más florido que sus abriles? ¿Quién su amor, cuando pasa, no la somete? ¿Quién, con grandes ensueños, los juveniles, la gloria de su abrazo no se promete? ¡Vitor, la buena moza de los Madriles, Musa del sainetero, Sol del sainete!

Qué podré yo deciros ahora? Al amparo, y a modo de glosa de los versos que acabais de oir, quiero evocar ese tipo estupendo madrileño que nos ha llegado, con toda su pujanza y todos sus contrastes, merced al ingenio y al renovado poder de observación de nuestros saineteros y a la conferme de como de muestros saineteros y a la conferme de mentros se m

Digamos ante todo que el ser maja o majo era una condición, no un hábito profesional: la maja, hija de su temperamento, llevaba con ella su modo de ser; era así, y no de otra manera, porque el clima, el ambiente, y el medio social en que se desenvolvía le dieron rasgos inconfundibles; y lo mismo la dama de alta alcurnia, que la petimetra burguesa, que la moza del pueblo eran, o se sentían, majas en todas las sectiones de su vida o en determinados momentos de ella. -"¡Adiós, ya salió la maja!", exclamaba una vez cierta senora de elevado rango, refiriéndose a su hija, encalabrinada. Y es que la
maja que llevaba dentro la niña había dicho "¡aquí estoy yo!", sin tener en cuenta que lo decía con labios de Infanta voluntariosa. Pero, ¿cuando aparecieron las majas? ¿Son privativas de una época determinada de nuestra historia local? Su designación, acaso; su condición, de ningún modo.; No las veis en las mozas de rompe y rasga del Medrid de los Felipes? ¿No las oís pregonando la aloja? ¿No las contemplais en el Prado o en los tablados de los Co-

rrales? Unas veces serán boleras y otras bordadoras o botoneras, pero siempre respirarán las agudas brisas del Guadarrama y beberán de ese agua que es Town biggs el fino acero de Madrid. Imago las veremos convettidas en manolas; y cuando, terminando el siglo XVIII, Don Francisco de Goya, Don Ramón de la Cruz y otros ingenios las inmortalizan, tienen de sobra sus antecedentes bien definidos y pueden hablar, - sin saber lo que es éso, - de su estirpe. El rasgo principal, físico y moral, de su carácter es la gallardía, que vá conservando por herencia. Ya de la manola nos dice el Diccionario de la Lengua que era la moza del pueblo de Madrid "que se distinguía por su gallardía o desenfado". En cuanto a la maja, su descripción, por la misma autoridad, es parecida: "mujer ordinaria que con su porte y acciones, hace ostentación de gallardía y valor". Vemos unicamente una distinción apreciable: el valor de la maja sustituye al desenfado de la manola; pero si examinamos tipos y tipos, historias e historias, advertiremos que, en el fondo, todo es lo mismo, pues no eran ciertamente cobardes las manolas desenfadadas, ni a las valerosas majas les faltaba tampoco el desenfado.

> "Las manolas y majas del Manzanares tienen para los hombres armas iguales; mas nada son si los hombres les llegan al corazón."

El sentido popular no nos deja lugar a dudas sobre semejanzas y antecedentes; pero nos hable, con un instinto certero, del corazón de la maja. La
maja quiere apasionadamente, como hija del pueblo que es; la maja es capaz
de los más arriesgados actos, como lo fué la Paca en tiempos de Felipe V o
como lo era la célebre Pinturera; pero la maja también, como más tarde la popular Beltrana, era fácil de ganar por el corazón. [Guántas y cuántas unima)
estampas de hembras apasionadas nos ha legado en sus jugosos sainetes Don Ramón de la Cruzi las hay alegras y optimistas, las hay exigentes, rencorosas
y vengativas, pero todas resultan al fín unas buenas chicas, porque su fondo
es bueno, aunque, para llegar a ál, haya que romper a veces una cáscara demasiado dura o, por le menos, áspera.

¿Recordáis las alborozadas hembras de EL CARMO DE LOS MAJOS? La Olaya,
la Santuria y la Rumbona son tres majas del Avapiés; y, de la primera, todo
barrio
el munico sabe que no hay dendera "de aceite y vinagre". También se dice que,

cuando se arma zambra en casa de la Claya, el escándalo es de primera magnitud. Le que deben de divertirse a su modo las tres amigas, sus correspondientes majos y otros muchos mozos y mozas de la vecindad! Allí se come, se bebe y se baila puntualmente, con el alborozo de cuantos toman parte en el festejo y con la envidia de más de una vecina que, de buena gana, estaría presente...si la hospitalaria Olaya las hubiese incluído en el convinte. Eso le ocurre a Doña Blasa, la casquivana petimetra, que ha querido ser invitada en la filtima pambra y se ha encontrado con que la tendera le dió con las puerta en las narices. Poco que se han reído las majas pensando en la cara de la dessirada y remilgada usía! Las seguidillas, cantadas y bailadas, han echato humo, y aquéllo ha sido el acabose:

"¡Vale más un cachete de oualquier maja que todos los halagos de las madamas! Porque se arguye que todo esto es cariño y le otro embuste."

Pero Doña Blasa está ofendida y ha de buscar el desquite: una denuncia al juez por escándalo público y ya tenemos a majas y majos respondiendo ante la autoridad de sus excesos y desahogos. No ha contado, sin embargo, la petimetra con que tiene el tejado de vidrio: si escándalo de bullicio dán las majas, ella dá también en la vecindad otra clase de escándalo que, procurando ser encubierto, anda en todas las bocas murmuradoras. Y, como es lógico, La Rumbona, la Santuria y la Olaya no se muerden ante el juez las lenguas, y allí salen a relucir todos los trapos sucios de la "respetable" vecindad. Pero como la autoridad es comprensiva y, de suyo benévola, ne pasa su sanción de graves amenazas y hasta acepta que, como punto final, vuelva a senar en sus propios cídos la intencionada copleja:

"Cualquiera que el tejado tenga de vidrio, no debe tirar piedras al del vecino."

Si alegres y retozonas son la Santuria, la Olaya y la Rumbona, vengativas y muy "echadas para adelante" se nos muestran, en distinto entremés, la
jacarandosa Andrea y sus sobrinas Juliana y Colasa. Estas no son del Avapiés,
sino de Maravillas; pero la sangre que bulle en sus venas tiene las mismas
calorías. La más jóven y arrogante del terceto es Juliana, de quien su majo

enamorado hace un ferviente elogio, sobre todo por las muchas pruebas de carino que le ha dado:

"Porque tiene la muchacha grandes prendas, y no puede haber otra más bizarra. La primera vez me dió una cinta colorada, que se venía a los ojos. Luego, me dió una corbata, que es verdad que estaba un poco rota, pero más delgada que el requiebro más sutil; y un puñado de castañas, que no las he visto más gordas ni mejos esadas....

ly he visto yo mucho y bueno!

Es uma gran mujer, y homrada a carta cabal, la Juliana. Por éso acase no haya salido de pobre; y ésta y no otra es la causa de que el novio no se decida a llevarla a los altares. "Ella se tiene la culpa!", exclama muy convencido Alifonso. Pero el hecho es que, cuando el enamorado y el amigo conversan calle arriba, camino, no precisamente de la vivienda de Juliana, sino de la casa del tío Perol donde éste y sus hijas tienen anunciado fandango, la tía y las sobrinas marchan tras ellos y hasta ven cen asombre cómo los dos hombres penetran en la mansión de "las Perolas", favorecida ya por lo más selecto del barrio. Y aquí es donde advertimos el carácter de la auténtica maja: no cabe duda de que Juliana acaba de sentirse ogendida; su desengaño la ha herido en lo más homdo de su emor propio; ipero que ni su tía ni su hermana le llamen a ese hombre "canalla", porque pueden pasarlo mal! En tocante a su hombre, ella no sufrirá habladurías:

*Aqui no hay mas agraviada que mi persona; y estoy contenta como unas Pascuas; porque, si él no fuese hombre para cumplir su palabra, iyo soy mujer para hacerle que la cumpla, a bofetadas!

como e las tres les pide el cuerpo bullanga, pronto llegan a un acuerdo para elgo que ponen inmediatamente en práctica: colarse en casa de las Perolas, sorprender allí al inconsecuente enamorado y,— como diríamos ahora con rit—

mo de Chotis,— "armar la tremolina". Posulta que el pollo tenía dada palabra de matrimonio, al mismo thempo, a la maja y a una de las Perolas; resulta que el escámiato es mayúsculo y dá lugar a la presencia de dos alguaciles; y

resulta que, cuando han de ir todos a la cárcel, y el primero, el infiel, Legado Guillermo Fernandez Shaw. Biblioteca. FJM.

reto y ha de ser la única que pague por todos. No sería la obra un sainete si acabase en tragedia: los alguaciles disculpan, la maja perdona, y el tío Perol, cuando el telón desciende, se dispone a sellar las pacesa con baile, zambra y merendola.

De la calle de la Peloma es la Nicolasa, la auténtica maja de rumbo de otro intermedio de Don Rumôn. Esta tiene más pretensaones: se ufana, como cualquiera maja sin escrápulos, de poseer un cortejo, y vive muy ricamente con Blas, su marido, que se beneficia,— en este triángulo afrancesado,— de la buena fortuna de su mujercita. Pero la envidia de una amiga,— la Pepa,— nubla el luminoso horizonte de la Colasa; porque entre burlas y veras le insinúa que el Don Patricio cortejador regala también a otra maja, Bastiana, llegada quizás a las preferencias del caballero con más probabilidades de permanencia que ella. ¿Para qué quiere más la Nicolasa? Rápidamente se vá a casa de la rival dispuesta a armar bronca: con Bastiana, con su madre, con Don Patricio, icon quien ses! Y todo lo que consigue es que el aseñoritado cortejo se enfade...y retire su protección a las dos majas; las cuales, juntas en la desgracia, vuelven a la amistad recíproca que en mal hora rompieron.

Pero asomemos la mirada por un instante a LA CASA DE TÓCAME ROQUE. ¿Dónde estaba esa casa "de muchas vecindades"? Desde luego, muy cerma del Prado, porque sus vecinos y sus visitas nos lo cuentan; y probablemente no lejos de la Puerta de Atocha , endonde hasta hace muy poco tiempo ha subsistido un patie por el estile. Aquí, en esta casa, con sus varios corredores y sus distintas puertas numeradas, rivalizan en postín la Petra y la Juana. Ambas son atrayentes y jovenes; ambas constituyen la "comidilla" diaria de ese mundo abigarrado donde se debaten la viuda malintencionada y la criada gandula, los bordadores jaraneros, los sastres chismosos, la pobre costurera, el ciego del perro y la vieja del gato. La Juana presume mucho: ha conseguido que ponga en ella sus ojos el sebrino y heredero del casero, iy no ha sido nada la música que ha armado el enamorado en su honor, en la pasada noche de San Juan! Allí ha habido de todo para festejar a Juanita en su fiesta onomástica! La maja festejada no ha cabido en sí de gozo, sobre todo cuando ha visto cómo se recomía de envidia la Petra, chispera y puntillosa. ¡Miren cómo habrá sufrido esta pobre que malas lenguas cuentan que no durmió en toda la noche! Desde

entonces la Petre sólo ha pensado en el desquite para la noche de San Pedro:
bien lo sabe el Moreno, su novio, que se ha comprometido a darle una serenata que borre todas las músicas que hayan podido sonar en el patio. Pero el
Moreno es pobre y ha de acudir al ingenio y a la amistad, más que a la bolsa,
para la recluta de los músicos. Así y todo se las promete muy felices:

"Ya tengo música en forma.

Mira: he topado al maestro
de Capilla de los niños
dotrinos, que tiene un yerno
que toca la chirimia
como un clarinete."

-*Dice que él traera un bajón y un bajoncillo, lo mesmo que un órgano. Que también vendrá su vecino el ciego con la gaita zamorana, el lazarillo y el perro...*

Total: que el pobre Moreno no tiene, de verdad, más que buena intención, y que la Petra se repudre de pensar el ridículo que vá a mano hacer ante la Juana. No puede ser: el Moreno está engañado; pretende ser hombre, y no tiene plata. ¿Dónde se ha visto éso? ¿Un hombre sin plata?

Porque, como dijo el otro, las gentes dan el aprecio: según su peso, a la plata, y al hombre...según sus pesos.

En tanto, la Juanita es cada vez más admirada. Vezmos, si no, ese apuesto Alferez que viene a buscarla para pasear. Y ella, que sabe que el casero enamorado está fuera de Madrid, se pone de mil alfileres y, casi como un reto a la vecindad, se vá con el Alférez, terciada la mantilla, chulona la mirada y con un mohin de desprecio en les labies que efende a todas las que la eyen; porque las llama "¡vecinillas!", y ésto es infamia que no pueden sopertar gentes de tanto fundamento. Ya ván arreglándose las cosas para la Petra; porque el Moreno ha empeñado cuanto poseía y ya cuenta con una onza y dos duros para la contrata de músicos. Y éso es lo de menos; porque "lo de más" es que en la casa) aparece (de pronto assesse el casero y se entera de las liviandades de la Juana; y en cuanto que conoce los apuros de Petra y el Moreno, él es el primero que pone su dinerite a disposición de esta maja para que la otra se lleve su merecido. Y así sucede, como Dios manda y Don Ramón de la Cruz traduce: cuando la Juana vuelve de su paseo, con el jubén, la basquiña y la cofia que el casero la regaló, con la "mantilla de laberinto" y con la seguridad de

"dar el golpe" en la casa, se encuentra con toda la mano fiesta organizada
por su propio novio y con que él anuncia que los milo pesos que pensaba gastarse en su casamiento los repartirá entre todos los vecinos,— con regalo de boda a la Petra,— para que sirvan a unos de escarmiento y a todos de enseñanza.
En este sainete queda la Juana desairada y no sabemos si aprovechará la lección; pero a la Petra presumimos que no le caiga en saco roto, porque ella sí
que es maja de corazón y bien claro le dijo a su rival, cuando se enfrentó
con ella y le habló de su Moreno de su vida:

"El gastaría en sus músicas si yo tuviera tu genie; pero yo no quiero ruidos de tu galán, sino afectos".

Mala cosa es la rivalidad si no se encamina hacia buenos fines; que entonces puede llamarse emulación y dar los mejores restitados. Pero, ¿se puede llamar rivalidad la de LAS CASTAÑERAS PICADAS? En este otro sainete de Don Remón no es el amor sino el negocio el que crea ese constante "frente a frente" entre la Pintosilla y la Temeraria. La una, muy majota, es castañera de esquina, mientras que la otra es de tienda; y ambas se disputan los favores de una clientela, no siempre adinerada.

"A bailar el bolero
y asar castañas
apuesto en todo el orbe
cen la más guapa.
Donde yo campo
ninguna campa.
¡A bailar el bolero
y asar castañas!

Notese que "la más guapa" « que alude en su reto la Pintosilla quiere decir "la más valiente", "la más brava", o mejor dicho, "la más maja". Vuelve a salir aquí la majeza como sinónimo de valor:

[Anda fuera y dale un beso a mi vecina en la cara!

La Temeraria se rie de todos estos desplantes de su compañera. Menos se rie de la deslealtad de su novio, Gorito, que anda muy distraído "con unas y con otras". -"Ni con mi amor ni con mi plata puedes ya contar, ingrato", le dice con encono.

"Ya ha tres meses que me tratas, y sunque sabes que yo...digo... soy "plus ultre" de las majasp cuando quiero, cuando quiero otamay Fikubién asegorado.

Legado Guillermo Fernández Shaw. Bibliotenay Ftanbién aseñorada;

sé lo que es formalida, y,a llevar bien una bata e un "savillé", desafío a la usía más pintada."

Es otra mujer la que ha sorbido el seso del tal Gorito; y cuando, por unas u otras razones, se encuentran en casa de esta otra maja las dos catafieras, el novio desleal, el Macareno y unas petimetras hipócritas, culpables de su descrédito como mujeres, bien puede advertirse que alli las unicas de lenguaje procaz, pero de corazón sano, son estas Temeraria y Pintosilla que Don Ramón, con su lente de aumento, conoció en w plena calle madrileña para legarnos des inconfuncibles tipos de majas rumbosas. Como estas, levantas más de una galería de figuras femeninas imponderablest: la Antonia, la Lorenza y la María. que desdefian el Coliseo de la Cruz para irse al baile del tío Codillo; la Felipa, que no tiene inconveniente en entrar al servicio de una casa de hombres solos, pero si lo tiene de alternar con la Lucia, que es la antigua sirvienta en la casa; la Mariana y las Alifonsa, que con el pretexto de presenciar la retreta frente a la Casa de Correos y de entregar sus secretos a la estafeta, traen de cabeza a más de tres corazones sin rumbo... [Tantas y tantas más! El repertorie del gran sainetero madrileño es todo un mundo, y quien se adentra en ál adquiere la convicción de haber llegado a las entrañas mismas del pueblo.

A partir de entonces, el escriter costumbrista que se acerca a este ambiente, a esta época y a estas figuras tiene necesariamente que inspirarse en aquellos modelos vivos y palpitantes. Durante el siglo XIX han sido nuchas las obras madrileñas, más o menos sainetes, donde se ha exaltado a esta hembra juncal inconfundible. En EL CORTEJO DE LA IREME asistimos a la graciesa travesura de una maja enamorada. La Irene se ha ide con su tía a Aranjuez, detrás de un apuesto capitán de Guardias, Don Luis, adscrite a la Corte del Rey Don Carlos IV. La inquieta maja quiere despertar los celos de Don Luis, distraído con otros galanteos; y tiene ella al vecindario de Aranjuez escandalizado con un cortejo que, por las noches, entra en su casa. Ocurre le que la maja quiere: que el capitán, que se había encaprichado con Irene, quiere encontrar y retar a ese misterioso cortejo que le disputa el amos de su amada; y, cuando y en una noche que luego fué famosa, porque fué la del 19 de marzo de 1808 en Aranjuez, Don Luis logra enfrentarse con el embozado rondador, se encuentra con que el cortejo es...la propia Irene, que vestida de majo lo ha arrostra

do todo en su tenaz empeño; con lo que la estampa de época se acentúa con un arrebatado tono lírico. En EL BARBERILLO DE LAVAPIES, la acción es anterior: pertenece a los tiempos de Carlos III, y tiene como fondo, todos do sabéis, las luchas políticas de Grimaldi y Floridablanca. Allí hay una dama aristocrática que para salvar un momento de peligro se viste de maja; pero hay una maja auténtica- Peloma -, que es una delicia de criatura. Es madrileña pura: buena, graciosa...y muy amante de su Vírgen. Ya nos lo dice ella...con versos de Don Luis Mariano de Larra:

de la calle de Toledo
y frente a la Fuentecilla,
pera mí arroyo y espejo,
tengo un palomar que envidian
las palomitas del cielo.
A la vuelta de la calle,
y casi pared por medio,
la Virgen de la Paloma
está velando mi sueño.
Y, como somos vecinas,
y tanto la adoro y rezo,
me manda de cuando en cuando
tantas nubes de su incienso,
que mi cuarto huele a gloria.
¡Si estará bonito aquéllo!*

¿Tiene de particular que se haya prendado de Paloma el simpático "Lamparilla", el barbero que allá frente a la iglesia de San Lorenzo, sólo espera el mo
mento de que la boca traviesa de ella pronuncie el anhelado "sí" para cruzar
la acera y que el párroco les dé las bendiciones? Y el caso es que el barbero
se sale con la suya; porque después de verse ambos comprometidos en una conspiración y de salir de ella ilesos y felices, Paloma promete su mano a Lamparibba... Icen una sola condición!:

"Mira: si te has de casar conmigo, ten entendido que de hablar has concluido."

Y si él, como buen patriota, reclama algo para su electrencia, ella es inflexiblet

-"¡A callar!"

*Pero, touando está afeitando?..."

-"¡Nada! ¡Afeitaras callando!"

-"¡Será el primer ejemplar!"

Todo esto, con música inclvidable de Barbieri, basta y sobra para inmortalizar a la garbosa Paloma.

En LOS MAJOS DE PLANTE volvemos a los comienzos del siglo XIX. En el mesón de la Parra,-calle de Toledo, barreños de limonada, jarros de vino,- cono-

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

cemos a la Resalada lanzando al aire el revuelo de unas seguidillas. El tipo de esta maja es recio, desafiante: lleva en su corazón una tragedia y en los labios una sonrisa. Por su cariño está en un presidio de Africa el Zocato, el majo más arrojado que conocieron los mesones de Madrid. Procedente de otro presidio ha llegado otro jaque, apodado "el Remellao", que pretende favores de la maja, siempre en vane; porque la Resalada será todo le burda que se quiera, pero a honrada no hay quien la gane, y ella permanece fiel a aquel que sufre entre rejas. Si el Remellac fuera un hombre de bien no insistiría en sus pretensiones, pero como lleva dentro un rufián, intenta conseguir por violencia lo que no le otorga el corazón; y cuando, echándoselas de bravo, desafia a quienes han acudido a sus voces, se encuentra con lo que no espera, porque el señor Alonso el Bueno, -un viejo a quien todos tienen por santo, - le arrance la navaja y le vence, aun a trueque de que todo el mundo se entere de que el señor Alonso no es otro que "el Castizo", un majo de plante más jaque que todos ellos, que arrepentido de sus matenerías llevaba ya muchos años en Madrid, haciendo olvidar con sus buenas obras presentes sus tiempos pasados de crimenes y presidios. Obra de violentos contrastes, como de Dicente y Ré-(vor nursica de Che, pide, tiene todo el vigor de un aguafuerte. vastitura

En LA MAJA, de Perrín y Palacios, con mésica de Nieto, asistimos por le pronto al éxito de Manuela y sus compañeras en la fiesta de la Cruz de Mayo:

> *No se pasa, no se pasa sin pagar contribución a las majas que, en el barrio, hoy celebran su función.

l'Y vaya si son obedientes los majos, los estudiantes y otras muchas gentes de toda condición que contribuyen al esplendor del festejo!

> "No arreglaron estas manos esa Cruz de blancas flores y este altar, bendito y santo, para que de largo pase por aquí ningún cristiano."

La Manuela está satisfecha de si misma: es buena cristiana, es cariñosa, es amiga de sus amigas. Miren si será buena su fama que la Antonia, otra maja castima, viene a confesarse con ella. La Antonia es novia de Isidro, hermano de Manuela; pero no le quiere. Comprende que es un hombre cabal...pero no le quiere; está segura de su cariño, pero...lésot...no le quiere. Ella, ¿qué le vá a manuela hacer? Y la causa de todo es que quiere a otro. Ella desea que Manuela.

la, que es su buena amiga, la ayude a desengañar a Isidro: único modo de que pueda arreglarse con Fernando, ese joven Guardia de Corps que la trae de cabeza. Pero...pero lo terrible del caso es que Manuela, - que, por obediencia a su hermano Isidro, ha aceptado el matrimenio con un rico salmantino de mucha más edad que ella, - quiere también, y no en secreto puesto que es correspondida, ale mismo Fernando guapo y simpático, cuyo lema de buen militar se compendis en dos palabras: amor y pendencian. Las cosas se enredan per culpa de no pocos equivocos y llegan a lances tan edificantes como que las dos majas se desafían y se arrancan los moños; pero, gracias a Dios, la sangre no llega al rio y, cuando el sainete termina, Antonia e Isidro por un lado, y Manuela y Fernando por otro, han hecho las paces y se disponen a acudir al altar envantados.

Bastantes años después utilizó el mismo título de LA MAJA el poeta Luis Pernandez Ardavin, nuestro actual Presidente de la Sociedad General de Autores de Españas para una comedia en verse a la España que dié vida en 1928 el arte de Carmen Diaz. La maja de Ardavin, - dueña de un taller de bordar del barrio de Maravillas, y modelo popular en el estudio de Don Francisco de Goya, - era una criatura excepcional, adecuada para volver loco a cualquiera:

> "Nacida en el Avapies, criada en Andalugía y establecida después en Maravillas. -¿Bravia? -Eso, no. Siempre mostro inclinación de señora. Maja, pero seductora en todo. Bravia, no."

Así es la Mari-Juana. Y así, después de mil lances, llega a ser, ante el ara del altar, la esposa legitima del noble Don German de Moncada, joven, va-Miente y patriota. Pero al lado de Mari-Juana conocemos a otra majita, en cuyas venas arde la sangre generosa. Entre el segundo y el tercer acto de la comediase desarrolla la acción asombrosa de Manolita Malasaña, una de nuestras heroinas de la Independencia. Nos cuenta el sucedide una de sus compañeras de obrader.

"Cordera, pero valiente.

Con sus tijeras por arma se batió duro. A un sargento le atravesó la garganta. A un coracero le hirió de muerte. Y con tanta saña se defendió que llegaron a temerla. Le llamaban egado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJW.

conquistadora de su felicidad conjugal. Fam bien confederadora de su felicidad conjugal. Fam bien confederadora de maja es otra piquera tinica, elevada et Leatro por el musmus ilustre autor; la de aquella tomadillera de que os hable recial encente: ha caramba i huereis oirla? Con latra de Femanda i huereis oirla? Con latra de Femanda da à tomas y unisica se Moreno Forrola, vá à tomas vi eca en la vog j en la lapresión de ruestra cadmira da l'epita

Ten linita por lo mano como ella rrano, se asomó al escenario del teatro Colón de Buenos Aires para pregenar los vicios y virtudes del Madrid de Don Francisco W Goya. Tres ambientes distintes desfilan ante el público: el mismo patio de la casa de "Tocame Roque", el típico Rosario de la Aurora y la Verbena de San Antonio. A través de Rese desarrolla el drema de la ingeliz Candelas, la maja que no tuvo más pecado que el de poner los ejos en un militar que estaba demasiado alto para ella. (Nótese la facilidad con que las majas se enamoraban de los militares), Lo que sucede no es al principio culpa del apuesto Don Luis: es culpa del Zaque, el maje desdeñado que, en medio de la fiesta de un bautizo, no tiene inconveniente en acusar a Candelas de ciertos amores antiguos con él, totalmente inexistente tes. Pero la infamia hace sus Estate efectos; porque prende en la murmuración de las gentes y, sobre todo, levanta dudas en el cerebro del militar, que exige al rufian la prueba de lo que ha proclamado. El Zaque la promete; pero el Zaque muere en desafío con otro majo, - por causa ajena a esta cuestión, - y con 61 desaparece la prueba que el anhelo de Don Luis buscaba. Aquí se presenta el verdadero deama lírico ereado por Carlos Fernández Shaw: la maja exige que su amado crea en su inocencia y su lealtad por cariño, por fé en ella. Don Luis, enamorado, pero no fervoroso, necesita la prueba. Y cuando al fin él, convencido, vuelve a la maja, de la que se aparté perturbado, Candelas ya no es Candelas: es sólo una sombra de aquella maja de rumbo; es la flor marchita que se quiebra en su tallo; es la mujer que muere porque no puede resistir, principales ya sin fuerzas, la tremenda emoción del bien recobrado. Es inútil el recuerdo de ceplas de tiempos felices:

Moreno pintan a Cristo, morena a la Macarena... Moreno es el bien que adoro. ¡Viva la gente morena!

Son vanos los cuidados y los mimos de la vieja Curra y de la graciosa Salud. Candelas, que era una llama, se extingue rápidamente, como una brasa, entre el bullicio y la jarana de la noche verbenera.

Cerutau to o fine court filaron/nos dieron la medida de los distintos matices que ofrece el examen de mufer tipo, cuyo rasgo peculian; la valentia, se nos presenta ya, con todo su vigor indiscutible, en la impetuosa maja que Pérez Galdós copió en las páginas de uno de sus EPISODIOS. Vemos primero a la Primerosa en plena Buerta del Sol, "cruzándose en la cintura las puntas del pañuelo que le cubría los hombros", con les was dedos cuajados de anillos con piedras falsas...y con una rica cel'ección en los labios de improperios, desplantes y otros gritos en honor, aunque paremos mentira, - del Rey Fernando VII, "lucero de las Españas" como ella le llamaba, que hacía su entrada triunfal en Madrid entre las aclamaciones de la muchedumbre. Pero quando, días después, volvemos a encontam a la Primorosa - mafiana, tarde y noche del inclvidable 2 de mayo - aquella mujer gritona y destemplada se ha convertido en un alma heroica, orgullo del pueblo que la vió nacer. Sin perder su carácter, arenga, anima y lucha en la Puerta del Sol, dando frente a los Mamelucos de Napoleón; alienta y ayuda a Daciz en la defensa del Parque de Artillería, exponiendo la vida sin que de su boca dejen de brotar las carcajadas:

-"¡Ni general! Nientras que su Merced y ye estemos aquí, ¡no se perderán las Españas!"

Y vá por la noche al Retiro a salvar vidas y rescatar muertos; al Retiro, donde también estaba aquella Doña Francisca, evocada por Répide, que convirtió en Hospital improvisado las salas del palacio de los Duques de Medinaceli, en adonde llevaba los heridos que aún sobrevivían a aquella matanza vengativa. La Primoresa, Doña Francisca, la hija de Malasaña... Almas de maja en cuerpos populares, burgueses y aristocráticos... Mujeres españolas al fín: las que se quedare en rencas arrastrando los cañones, las que animaron con sus exclamaciones

y con su ejemplo a los heroicos defensores de nuestra independencia; las que escribieron páginas de gloria en el libro de ero de Madrid.

Pero no sólo hubo majas en nuastra capital. Tan típicas como ellas fueron las andalumas; y el sainete, el inestimable espejo de tipos y costumbres,nos dejó trasunte de ellas y de sua antilidad espejo de tipos y costumbres,nos dejó trasunte de ellas y de sua antilidad espejo de tipos y costumbres,nos dejó trasunte de ellas y de sua antilidad espejo de tipos y comán no se acuerda,
llegado este punto, de los sainetes andaluces de Don Juan Ignacio González del
Castillo? "Idolo de una muchedumbre de espectadores, pobres como él, y con él
y su efímera popularidad sepultados en la fosa común, Don Juan Ignacio en Andalucía fué, como Don Ramón en Darid, creador de toda una galería de deliciosos personajes populares de fines del siglo XVIII. Sus sainetes son muchos y,
en ellos, se mueven con gracioso desenfado una porción de majas. La Curra y la
Pepa son las protagonistas de EL CAPÉ DE CÁDIZ. ¿Por qué las "protagonistas"
si las pobres no llevan al popular Café conflicto alguno? Pues, sencillamente,
porque han entrado en el Café convidadas, y tenían, como tedas las mujeres,
prohibida la entrada en esta clase de establecimientos. ¡Qué conflicto para Manelo y Pepe, los camareros obligados a ponerlas de patittas en la calle! Y pare aguantar sus protestas:

-* | Salero t ¿Se necesita despacho para que puean entrar aquí las mujeres? -¿Es ésta acaso la Puerta del Mar, por donde no pasan contrabandos?...*

Pero como hay oficiales y petimetres que interceden por ellas, y como las majas son garbosas y tienen "su aquél", ¿qué van a hacer Pepe y Manolo? Aguantarse y hasta reirse con las "salidas" de la Curra:

- | Canelai
| Que ya me voy encendiende
como el azufrei*

Más decidida aún es la Inés, LA MAJA RESUELTA de otro sainete de Castillo que nos ofrece de la gama de la mujer del pueblo enamorada. Porque ella es bonita y garbosa, caprichosa y alegre con un Don Luis, su cortejo, (¿se han fijado en que siempre los cortejos se llaman Luis?) que paga y satisface sus caprichos; pero cuando sabe que el tal Don Luis no quiere llevarla al teatro porque ha organizado, para esa misma noche, fiesta en su propia casa, a la que ha de concurrir su prometida Doña Ana, no tiene inconveniente en vestirse

de damisela y en acudir, con un marqués tronado y alquilado, al sarao de Don Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM. Luisito. A ella la presenta el marqués como Condesa de Monomotapa. Supondréis los lances cómicos a que dá lugar la maja metida a petimetra; pero lo que no os podéis figurar es la categoría del escándalo que arma la resuelta Inés cuendo se lanza, primero sobre su cortejo adorado y más tarde sobre la ingénua Doña Ana, que jamás pudo sospechar que contra ella se avecinaba vendaval de tal calibre. Descubierta la maja, ella paga los vidrios totos: al fín y al cabo es una desgraciada y no puede impedir que la expulsen de aquella casa:

-"Soy pobre: ¿qué se ha de hecer?
Mi pecado es, lo confieso,
el de querer a un ingrato;
pero contenta me llevo
mi corazón en su sitio,
mi amor propio satisfecho,
vuestro rencor, señorita,
iy vuestra mata de pelo!"

Cuendo Don Juan Ignacio nos pone en realación con otras dos majas ,- Lorilla la Lucena y Teresa la Creatona,- son las aguas del Atlántico las que sirven de fondo al muelle de Cádiz. Allí patrones de faluchos se disputan a quienes desean embarcar para LA FERIA DEL PUERTO. ¡Buen cuadro de sainete al que
asistimos luego entre casetas, feriantes, currutacos, burgueses y gente jaranera! Lorilla y Teresa, con téreros, zapateros y señoritos, nos divierten con
sus dichos andaluces y nos asustan con sus palabras...de largo alcance. Perque
el sainetero no tiene pelos en la lengua y obliga a hablar a sus criaturas con
uma fidelidad absoluta. Y lo que hace en LA FERIA DEL PUERTO lo repite González del Castillo con otras majas de carne y hueso que dán vida a sus escenas:
la Rafaela, que es la novia de LA BODA DEL MUNDO NUEVO; la Curra de LA CASA DE
VECINDAD; la Tomasa y la Teresa de EL SOLDADO MINIMO PER FANFARRÓN, Pelipa la
Chiclanera y otras muchas majas que se asoman, ríen y se alborotan en los MAJOS
ENVIDIOSOS, EL TRIUNFO DE LAS MUJERES, LOS JUGADORES, y otros muchos cuadros
pletóricos de color y luz demo este admirable costumbrista del XVIII.

Tampoco falta a las majas andaluzas la nota de heroismo que las madrilenas dieron. Si en 1808 la Primorosa y sus compañeras se jugaron la vida frente a Napoleón, muy poco después las gaditanas asmombraban al mundo con su majeza:

> *Con las balas que tiran los fanfarrones, hacen las gaditanas tirabuzones.*

Tirabuzones se hacía con las varillas de las bombas la impetuosa Lola la

Piconera. ¡Brava estampa de mujer, enamorada de España y de la Libertad! Por \$
éso cuando la convencen para una misión peligresa, no es el interés lo que la
seduce.

-"No es mujer la Piconera que se compre con dinero. Como vive de cantares hay que pagarle...con sueños".

Y por el sueño de su amor y por el sueño de la Libertad de su Patria, la extraordinaria mujer, - cuya abnegación vibra en los versos de José María Pemán, no sólo expone su vida sino la pierde con el sereno heroísmo de una auténtica maja de rumbo.

Ahí ha quedado el tipo, el carácter, el ejemplo de la maja española. Las flamencas, las marchosas, las chulas que han venido después hijas suyas son y han inapirado también sainetes que se hicieron famosos. Si leemos a Bretón de los Herreros y Narciso Serra, Javier de Burgos y Rácardo de la Vega, Tomás Luceño y López Silva, Carlos Arniches y los Quintero, advertimos bien claramente que sus mujeres populares, lo mismo en Madrid que en Andalucía, son herederas de aquellas majas, y conservan, allá dentro del alma, las mismas cualidades específicas. Lola la de LA CANCION, Pepa la Frescachona, Mari Pepa y la Isidra, ly tantas y tantas con ellas!, los son las sucesoras de la Petra y la Juana? Por éso no es dislate hablar de las majas modernas ; porque la mujer actual del pueblo de Madrid, como la del pueblo andalus, siente latir en sus venas la misma sangre que alentó a sus antepasadas. Ahora será taquimeca, oficinista, telemas del Matro e animadora; pero, a poco que se la ciga hablar y, sobre todo, que se la "sienta sentira", se llegará a ese corazón, fiel y constente, sincero y bravo, que proclamará siempre la majeza de su temperamento.

Todo es cuestión de observaria y de comprenderia, que es lo que hicieron los saineteros de antaño...y lo que tienen que hacer los de hoy, si aspiran a que esta flor de las macetas costumbristas se renueve sin cesar con savia propia. Llego con ésto a un punto, para mí muy satisfactorio: Frente a la opinión de los que creen que el sainete contemporáneo, - como la zarzuela y como otros valores tradicionales, - se halla en un momento de crisia, yo alzo mi convicción de que existen escritores costumbristas capaces de hacer, con el lente de su observación y el caudal de su ingenio, sainetes del día que transmitan palpitantes trozos de nuestra vida popular a posteriores generaciones. Esa produc-

ción, - quizás no conocida totalmente, - existe ya; y, si LA DEL MANOJO DE RO-LOS CLAVELES now han tenido ya otras compañeras en los escenarios, a razones económicas se debe y no a falta de condiciones ni de entusiasmo en nuestros autores. El sainete reune hoy toda suerte de cualidades para estar de moda. Cuando las películas realistas italianas, de creciente éxito mandial, nos demuestran que no son en el fondo sino verdaderos cuadros costumbristas ligados por asuntos más o menos melodramáticos o cómicos, nosotros nos encontramos en España con un género como el sainete, siempre pimpante, siempre susceptible de renovación y siempre dispuesto a saltar a los escenarios del Teatro y a las cintas del celuloide. Es lo nuestro: es la vida recogida por la observación del que sabe ver y sabe sentir: abarca todos los ambientes, recoge tipos de todas las clases sociales, sufre y goza, llora y rie y es capaz de lanzar sus creaciones a la posteridad...lo mismo que Don Ramon de la Cruz en su tiempo lanzó las majas sin más esfuerzo que el de su mirada curiosa y su pluma desenfadada. Yo pido, desde esta tribuna entrañable, a autores y empresarios que no esperen más para dar vida a todos esos sainetes que aguardan en carpetas la voz que, como Lazaro, les diga: -" ¡Levantate y anda!" Porque es de justicia, porque será sin duda una revelación para muchos que dán este genero por fenecido...y porque se lo merecen todas esas majitas postineras que llevan dentro su corazoncito y no tienen la culpa de haber nacido más tarde que la Alifonsa y LA CHAVALA. Salgan a escena las majas de hoy, con el nombre que sea pero con su espíritu inconfuncible, - sus preocupaciones modernas, sus gustos y sus costumbres; - salgan a decirnos sus eternos donaires, con música o sin ella, -que también los compositores tienen la palabra, - y proclamen a los cuatro tradición, es un deber conservarla y es vientos que cuando un pueblo ozo su renovación./ Manola, maja, chispera, chula... ¿que más dá?

-13-

Ella ha mutrido y mutre, com amisica de Bastieri o Breton, de Chueca o firmenez, de Chepi o Vives, lo mejos de mestro Teatro livico. Canta, tomo contaron aquellas; se apanona y sufre, triunfa y rie lo mismo que aquellas. Manola, anaja, chis-pera, chula, taquellara del pera, chula, taquellara del metro de hoy--- à due mas da?

Madrileña bonita, que derrama
toda su alma en coplas y cantares,
es dadivosa y es quita pesares
para el galán que, con fatigas, ama.
Su corazón se enciende en viva llama
y sus ojos son claros luminares:
para mirarse, baja al Manzanares;
para asomarse, sube al Guadamrama.
Maja moderna, juvenil manola,
es constante y leal en su porfía
con fervor y jactancia de española.
Nadie a su casticismo pona tasa:
ella irá a la mejor Cafetermía,
ipero a la noche cenará en su casa!

He dicho.

GF5-213-A04

PANORAMA DEL GENERO LIRICO ESPAÑOL (4º Conferencia en Méjico)



PANORAMA DEL GENERO LÍRICO ESPAÑOL (Cuarta Conferencia en Mexico)

LA ZARZUELA. SUS COMIENZOS Y SU DIFUSIÓN. EN LA ÉPOCA DE SU APOGEO.

CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAW

Después de la excursión realizada por el campo dieciochesco de la tonadilla y por el mundo pintoresco de la "majeza", volvamos al siglo XVII para buscar los antecedentes de un genero que, durante mucho tiempo, ha sido considerado como el expoenente máximo de la producción lirica española. zarzuela llegaron a concentrarse tantos valores, y a ofrecerse tantos caracteres específicos, que, por esapacio de siglo y medio, reinó en los escenarios con unanimento a catamiento, sin que nadie disputase sus conquistas ni, mucho menos, dudase de sus virtudes. Despues, como todo lo antiguo, comenzo a fatigar; se encontro con rivales terribles, insospechados, y tuvo que buscar formulas que lo renovaran. Pero es tal su fuerza y se asienta sobre pilares tan solidos que, a mi juicio, permanece incolume. Posee el ementos más que sobrados para seguir mereciendo la atención, el interes y el cariño de los públicos, y cuenta hoy con cultivadores entusiastas, decididos a no cejar en su empeño. Pero no adelantemos juicios y profecias: habiamos vui vuelte las miradas al siglo XVII español; y en al nos espera nada menos que Don Pedro Calderón de la Barca, a quien consideran los criicos literarios co mo el verdadero inventor de este genero zarzuelesco.

Que extraño nombre este de zarzuela! Que significa? A que obedece? Y, sin embargo, la explicación es sencilla y el origen interesante. A pocos Kilómetros de Madrid estableciaron los Reyes españoles de la Casa de Austria una residencia de reposo donde pasar breves temporadas. En el Palacio del El Pardo, - como en el cercano de Valsain, ideado por el propio Felipe II, el Monarca poseedor de los más dilatados dominios que hayan conocido los tiempos, se planearon muchas celebres empresas y se paladearon muchas amargas noticias. Más tarde, en tiempes de Felipe IV, amante gomo ningún Soberano de las

FERMANDEZ - SHAW

Artes y de las Letras, considerose conveniente la construcciónm, en lugar próximo al del Pardo, de otro palacete que fuese pabellón a propósito para refugio de cazadores y para honesta diversión del jóven Infante Don Fernando, precisado además de atender a su desmedrada salud física. Para ello se eligió el vecino monte de la Zarzuela, llamado así por contar, entre sus pinos y sus abetos centenarios, gran abundancia de zarzas, - ariscos arbustos de color rosáceo, - cuyo fruto, de un vivo color granate, es la zarzamora, comestible y muy grata al paladar.

Pues en aquel zarzal silvestre se alzó el Palacio del Infante, enfermizo y amigo de diversiones.

"Dicen que aqueja al Infante un oculto y grave mal. Quién descubre en este instante los secretos del zarzal?"

La musa satirixa de los person de la epoca seguidora de Don Francisco de Quevedo apuntaba maldiciente a la posibilidad de la nocturna presencia de una famosa comedianta, emula de la Calderona, en las estancias del palacete real. Fuera o no verdad el idilio de la cómica y al Infante, lo cierto fue que el Rey Felipe dispuso que la Compañía de autores que por aquellos tiempos solia actuar, para sum recreo y el de su Carte, en el teatro de su Palacio madrileño del Buen Retiro, se trasladase a este nuevo de la Zarzuela en ocasiones en que la Familia Real viviese en al o en el del Pardo.Pero había que hacer una comedia un poco a propósito, inventar algo nuevo que llamase la atención de los cortesanos; y a Don Pedro Calderón, ya famoso, gran proveedor de piezas teatrales, le fue hecho el encargo de imaginar un espectaculo para la residencia de la Zarzuela. No una, sino dos o tres farsas, imagino Calderon con creciente aplauso para este teatro zarzueril; y aquellas obras en las que alentaban las novedades de que en seguida hablare, pasaron pronto de los palacetes cortesanos a los demás teatros de España, w siendo conocidas con el nombre de "zarzuelas".

Sus caracteres eran bien definidos Para dar importancia a sus nuevas

creaciones ideb Don Pedro Calderon farsas sencillas sobre fondos mitológicos y medio evales; y arrancando de los intentos, ya hechos por Lope de Vega, de comedias totalmente cantadas, - recordemos el caso, ya descrito, de LA SELVA SIN AMOR, - hallo la formula de combinar armoniosamente las partes habladas en verso con las cantadas con apropiada música. Este alternado de musica y libro permitia dar a las obras un encanto especial y nuevo, de que las comedias carecian, y al mismo tiempo un interes que no podían ofrecer las incipientes operas, reducidas todavias a corales que tenían evidentes as afinidades con la música religiosas que se entonata en los templos. Otra novedad apareción en las zarzuelas: la intervención de los bailables y pantomimas. El genio de Calderón adivinó la importancia que en el porvenir tendria el arte coreográfico; y, aunque incipientemente, EL JARDIN DE FALERINA. LA PURPURA DE LA ROSA, F EL LAUREL DE APOLO y otras de aquellas primeras producciones presentation ya las mismas caractristicas que luego fueron avalorando este genero, tan arraigado pronto en las costumbres y los gustos peninsulares.

De EL LAUREL DE APOLO nos habba con detalle Don Emilio Cotaralo y Mori en 1657 se su obra no acabada ENSAYO HISTÓRICO DE LA ZARZUELA. En el otoño de MENTANEME le encargó a Don Pedro Calderón una obra dramática que había de estrenarse precisamente en el palacete immediato al Pardo. Hizola con el título y subtitulo siguientes: EL LAUREL DE APOLO, ZARZUELA EN DOS JORNADAS. "Pero sucedió que, llegado el mes de noviembre, y antes de poder representar la obra, se trasladó el Rey a Madrid, y mandó HUNDA que la pieza destinada a la Zarzuela se estrenase, ya entrado el año 1658, en el coliseo del Buen Retiro". Esto es lo que explica Calderón en la loa que, según costambre, precede a la obra. Intervienen en esta loa varios personajes y, entre ellos, el mismo "Sitio de la Zarzuela", personificado en una rústica labradora que se muestra ufana de su mérito, puesto que se la permite acudir al Retiro, donte se hallaba el mejor teatro cortesano de España.

Y, como un interlocutor le pregunte:

- Quien eres, joh, tu, aldeana;, que rusticamente bella entre nosotros pretendes señalarte?,

ella responde con aires de verdadero orgullo:

-¡La Zarzuela!;
humilde, pobre alqueria,
tan despoblada y desierta
que no hay para mi dia claro
si el Pardo XXX no me lo presta.

Y, como el corteseno que le pregunta se extraña de que se condidere tan falta de claridad, agrega ella:

-Tal vez el cuarto planeta también de rebozo suel e ilustrar mi albergue, en muestra de que no desdeña, el sol del invierno, primaveras."

Que es EL LAUREL DE APOLO? Voy a detenerme un poco en referir su acción y su desarrollo para que pueda verse de que modo, en pleno siglo XVII, se hallaba ya definida la tecnica de la Zarzuela. Después de la loa, en que han intervenido con la rústica aldeana las Ninfas Iris y Eco, empieza la re presentación de la obra. Salen cantando y bailando un coro de zagalas y otro de zagales en loor de la diosa Venusy y del dios Apolo. Aparece Dafne, que desea saber la causa de aquel regocijo, y se entera de que es la declaración de un oraculo que les promete verse libres, por medio de un cazador, de cier ta fiera montaraz que les conturba y daña. Los dos coros unidos repiten sus cantos y se retiran. Después de una escena rústica de pastores, entran cantando Cupido de pastor y Apolo de cazador; y ambos preguntan a los pastores por la fiera que buscan. Se encuentran y reconocen los dos dioses; y, siempre cantando, Cupido dice que su Madre Venus le mando venir a matar la fiera; Apolo se rie de al, porque sus flechas no son para los montes. Este canto es interrumpido por otro de aldeanos. Apolo mata a la fiera. Y ante un coro de ninfas que sale admirado de la hazaña, declara su nombre y condición, jactán dose de que en vano Cupido intentó competir con el. Se establece, pues, no sólo una competenciar entre ambos dioses, sino un verdadero desafio. Y el

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

primer acto termina con el cántico jocoso de un pastor y un baile del mismo acompañado por el coro pastoril. En el segundo acto sale el amor, o sea de unidado, a dis poner su venganza. Ha traido consigo un coro de ninfas que palabras repiten solamente las vendados "amor", "amor", con las cuales siembran mil congojas en los pechos de los pastores y villanos de la aldeas de Tesalia, donde se supone la escena. Apolo, en su defensa, llama a la ninfa Iris y le encarga que con su coro destruya el efecto del coro de Cupido. Y así, a las voces de "amor", "amor", de uno, contestan las de Apolo diciendo "olvido", "olvido". Sigue un diálogo musical entre los dos coros, que se funden en uno solo y se vá alejando, mientras que en escena, después de varios episodios dramáticos, se desarrolla la conversión de Dafne en laurel. El argumento tiene, pues, varias escenas habladas; pero lo cantado forma parte cons tantemente del asunto; y, si se suprimiera, quedaría este incompleto y confuso, y la obra mutilada. Cotarelo dictamina, como conclusión: "se trata, pues, de una perfecta zarzuela".

El buen suceso de las obras caldefonianas de esta clase tuvo como consecuencia la aparición de varios imitadores y continuadores. Cabe recordar caminares autores entre estos últimos a Don Antonio Zamora y Don José Ganintenas de comedias que escribieron también verdaderas zarzuelas para divertimiento del Rey Carlos II, el último de los Austrias de España. Una de estas zarzuelas, la titulada VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA llevaba música de Don Sebastián Durón, maestro de la Real Capilla y persona muy considerada en la Corte de Madrid.

coincidió la aparición de los cantantes italianos que cultivaban ya la ópera. Ello supuso un pasajero eclipse para el genero nacional. Farinelli, disipando las tristezas del Rey Don Felipe V, y otros artistas del "bell canto", tuvieron sin embargo que competir con otra modalidad que se adueñaha de nuestros escenarios: la tonadilla, de que hablahes en anterior charla. Y aunque latonadilla y la ópera luchaban, cada una con sus armas y con su diferente categoría, la Zarzuela no se resignó a ver impasible como especta-

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

dora aquella lucha; y en los teatros de la Cruz y del Principe siguieron representándose obras en las que el nuevo género lirico acentuaba su carácter y composición, cada vez con más firmeza y seguridad. In 1768 se estrenó LAS SEGADORAS DE VALLECAS, primera zarzuela basada en costumbres populares y, por lo tanto, iniciadora de una nueva orientación. Era su autor nada menos que Don Ramón de la Cruz, el famodo sainetero, pero también autor de libretos de zarzhelas, "género literario y musical español,— escribe Contactado."

ME Cotarelo,— que el supo sacar de la postración en que se hallaba, reanimarlo e imprimirle nuevos rumbos, ensanchar el campo de sus asuntos hasta darle el caracter nacional y popular de que antes carecía y excitar la facultad y gusto de producir buenos maestros compositores que entonces por estados poseía. España.

Había obtenido Don Ramón exitos positivos con las traducciones de algunas Speras italianas y francesas y con algunas piezas originales, como por ejemplo la zarzuela en dos actos EL TUTOR EN MORADO, con musica de Don Luis Misón, cuyo asunto es el conocidísimo del guardador enamorado de su pupila, a la cual aisla de toda comunicación con la gente, llevándola a una casa de campo, para terminar resignándose con autorizar la boda de la muchacha con el novio auténtico, al que no han detenido obstáculos ni barreras. Intentó tambien Cruz, con buen resultado, la que el llamb "zarzuela heroica" con BRISKIDA; obra con partitura de Don Antonio Rodriguez de Hita, que suscitó las más enconadas polémicas y produjo, en sus no pocas representaciones, un pingue beneficio económico. Pero la verdadera novedad la abordo Don Ramon con LAS SEGADORAS DE VALLECAS por la innovación, como ya queda dicho, de apoyar todo un libreto en típicas costumbres españolas. La música era del mismo compositor Rodriguez de Hita y, según cronistas de la época, representose la obra dirante todo un mes de septiembre "con mayor y más legitimo aplauso que el obtenido por la BRISEIDA". Contento la nueva zarzuela de dos actos y estaba versificada con gracía y naturalidad. Su acción es sencilla. Una cuadrilla de segadores llega a Vallecas y se ajusta para segar los campos de cierto caballero viudo, jóven y rico, que se enemora de una de las aldeanas, que luego resulta hidalga, y a la cual, al fín, elige por esposa. Los celos e intrigas del antiguo novio de la jóven (un segador), de una de las compañeras de la favorecida que war aspira a lo mismo que ella, y del ama de llaves del jóven señor, ya podemos suponer hasta qué punto despechada, forman la trama principal de la obra. En la música figuran coros, dúos, tercetos y concertantes y, por vez primera también, típicos tocadores de gaitas gallegas. La instrumentación, además, perfectamente adecuada.

No

A los mismos autores corresponden LA MESONERILLA, LAS FONCARRALERAS, y LAS LABRADORAS DE MURCIA, escrita ésta siguiendo el camino de LAS SEGADORAS y teniendo en cuenta su resultado. Por le visto, la nueva zarzuela se enriqueció con una notable partitura. Puede considerarse hecha ya, en cuanto al drama lírico, la revolución emprendida por Rodriguez de Hita. Ereó éste magnificas páginas musicales descriptivas, y tuvo el acierto de componer municipal números aislados de gran efecto, como una deliciosa jota murciana y una romanza de tiple muy emotiva.

In 1776 inicia su reinado la tonadilla. Don Ramón de la Cruz deja de escribir zarzuelas y no tarda en triunfar en los gustos del público la ópera italiana, cantada incluso por artistas españoles. Pero un buen día,—ya en la primera mitad del siglo XIX,— Don Manuel Bretón de los Herreros, indignado contra los extranjerismos al uso, escribe una "comedia—zarzuela" titulada EL NOVIO Y EL CONCIERTO; y aunque se apoya en la colaboración musical de un maestro italiano como Don Basilio Basili, no duda en presentar frente a frente a una señorita española, influida totalmente por las óperas de Bellini, Rossini y Donizetti, y WW a un jóven español, Don Lupercio, muy aficionado a la música de nuestro país. Y para probar el maestro compositor,— dice una nota del propio Bretón,— que entre la música italiana, aún del gegero serio, y los aires españoles hay más analogía de lo que vulgarmente se piensa, for—

mó un dúo con la famosa cavatina de NORMA, cantada por la protagonista, y con un "polo" andaluz que se ponía en boca de Don Lupercio, resultando ambos motivos perfectamente hermanados. Y así, mientras que la bella Remigia entonaba "Casta diva che imargenti"..., el apasionado andaluz suspiraba apasionado: "Ay, gitana, gitanilla, que me robas vida y alma!..."

No sabemos hasta donde surtiría efectos el loable proposito de Bretón de los Herreros de llamar la atención de Empresarios y público an favor de la música nacional; pero lo que si ocurrió fue que volvió a hablarse de zarzuelas y que, cuatro años mes tarde, apareció otra obra lírica, JEROMA LA CASTANERA que, aunque considerada tonadilla por sus autores, era indudablemente una zarzuela auténtica.

Dien dispues to Así estaban las cosas a mediados de siglo, con un público inducativamente y con una serie de teatros en Madrid, - Español, Circo, Variedades, Cruz, Comedia y Principe, - deseosos de complacerle, cuando se produjo, por una parte lo natural y, por otra, lo inesperado: la apartición, con muy pequeñas diferencias de tiempo, de una serie de compositores y de libretistas que, recogiendo la siembra de siglo y medio, pusieron de pie un genero tradicional, el evandolo a alturas no conocidas hasta entonces. Nosotros vemos, desde la lejania de otra centuriar transcurrida, un curioso fenomeno del que no está ausente nuestra fantasia: vemos como se abre ante nuestra evocación un maravilloso panorama: el que nos ofrece el multicolor paisaje de un abanico, cuyas varillas, sustentadoras de una rica vitela, se llaman: Rafa el Hernando, Cristóbal Oudrid, Joaquín Gaztambide, Francisco Asenjo Barbieri, Emilio Arrieta, Miguel Marques y Ruperto Chapi, como compositores; y Abelardo L6pez de Ayala, Tom'as Rodriguez Rubi, Francisco Camprodón, Luis Olona, Jose Picón, Ventura de la Vega y Miguel Ramos Carrión, como libretistas. Catorce músicos y manta autores líricos-dramáticos figuran en el primer plano de la fundación zarzuelistica que logró, con resonantes exitos, imponer a la admiración de propios y de extraños un genero totalmente español. Que duda babe de que a su alrededor se movieron otros merátorios autores que completaron la obre de aquéllos? Pero es indudable que el periodo del apogeo de la zarzuela está comprendido entre las COLEGIALAS Y SOLDADOS, de Rafa el Hernando, y LA TEMPESTAD de Ruperto Chapi. Y como es imposible en estas breves charlas seguir, temporada por temporada, la evolución del genero, de en estas breves nos limitaremos a dedicar un merecido recuerdo a la obra y personalidad de cada uno de aquellos siete compositores sobre quienes recayó la gloria de aquel verdadero resurgimiento.

Rafa el Hernando... Fué el iniciador. Se dió al mismo cuenta de la obra que comenzaba? Creemos que no. Antes que al, Don Juan del Peral había estre nado obras estimables que no tuvieron transcendencia. Porqué la tuvieron las de este insigne compositor? Acaso por la sencillez de su vena melódica; quizás, por su colaboración con el libretista Don Luis Olona, a cuya certera visión del género lírico de su tiempo debió la Zaranela mucho más de lo que puede suponerse. Y, sin embargo, Hernando blasonaba dem su acierto al haber estrenado sus cuatro primeras obras con cuatro libretistas distintos: Don Mariano Pina, Don Luis Olona y otros dos menos conocidos, "que habían seguido sus indicaciones". Yo creo que el momento era propicio...y que la buena fortuna favoreció a aquellos autores. El caso es que COLEGIALAS Y SOL DADOS obtuvo en el teatro del Instituto un exito unánime, y que todas las noches el público se solazaba con el "cuento" que un Asistento a unas chiquillas colegialas, que estaban pendientes de sus labios. V decian ellas:

"Vos, que andais por la ciudad, explicadnos una cosa que os querenos preguntar: que es un jefe?, ¿que un soldado?, un sargento u oficial?...
Que es la guerra? Las batallas?

Y aunque el Asistente se resistía a la descripción, al fín la hacía, entre las carcajadas del ingénuo público de entonces:

> "El soldado es un diablillo, y es el cabo un poco más; el sargentó es ya un demonio de más superioridad.

Y el oficial, hijas mías, es el propio Satanás: si os atrapa, sois perdidas, por más cruces que le hagáis!"

Mayor exito que el de las COLEGIALAS fue el de EL DUENDE, zarzuela en dos actos donde Olona y Hernando, en colaboración, dieron el paso definitivo que necesitaba el genero. Dos obras más, como antes digo, asentaron el credito de que gozaba el inspirado maestro madrileño; pero este, rompiendo relaciones artísticas con otros autores líricos, sus compañeros, se retiró de la producción teatral y se consagró por entero a la enseñanza, dando importante impulso a aquel Conservatorio.

Quedo por entonces de máxima figura lirica el maestro Oudrid. Realmente, Don Cristobal Oudrid, por su tenacidad extremeña, por su temperamento recio de luchador y por la favo rable acogida que había logrado con sus primeros intentos, era la garantía mayor que podía encontrar el público para que el "genero resucitado" que alborgaba no volviese a sufrir un nuevo, temido, se eclipse. Ya en las obras estrenadas en el quinquenio 1847-1852 había llamado la atención por su fácil arte de componer. Pero en abril de este año 52 el agudo ingenio de Don Luis Olona puso ante sus ojos el libreto de BUMAS NOCHES, SMOR DON SIMON. Y aquella barcarola y aquel nocturno que puso Oudrid a la obra alcanzaron pronto popularidad. Noventa y ocho titulos nada menos llegaron alinearse en la producción de este maestro, hasta su muerte, ya en el último cuarto de siglo del XIX. Sus colaboradores literarios fueron los más conocidos poetas de su epoca; y sus exitos, continuados, si bien hay que reconocer que, en la mayoría de los casos, obras que habían obtenido favorable acogida no pasaban al repertorio. No les ocurrió tal desventura, por cierto, a dos obras de Oudrid que permanecieron en los certeles hasta bien entrado el presente siglo IL POS-TILLON DE LA RIOJA, con Clona, y EL MOLINERO DE SUBIZA, con Eguilaz. De EL POSTILLON, estrenado en 1856, en el teatro del Principe, meses antes de la inauguración del teatro de la Zarzuela, dicen los criticos de la epoca que

fue una de las mejores zarzuelas de aquellos tiempos. El libro se basaba en uno de aquellos típicos asuntos de enredos, con cambios de trajes y suplantaciones de personalidad, que tanto divertian a nuestros abuelos. Ni el postillon era tal postillon, sino primero un viejo marques y luego un gallardo joven, ni la bella prometida del Marques y enamorada del joven era la vieja señora que aparecía en un parador cerca de Tudela, en tiempos del Rey Felipe V. Pero, como la gente rela a mandibula batiente con los equivocos y los disfraces, y como las situaciones WWW liricas estaban muy hábilmente preparadas por Olona, pudo lucir en toda su brillantez la partitura de Don Cris tobal Oudrid. Todos los números eran buenos; pero fueron especialmente aplau didos el bolero del acto primero, cantado por la famosa tiple Carolina Di Franco, un duo del segundo, que tenía como tema la frase "Negritos son tus ojos" y, sobre todo, una jota estudiantina, que en poco tiempo se hizo popular en toda España. M. MOLINERO DE SUBIZA, zarzuela en tres actos con 11bro de Don Luis Eguilaz, - también autor de EL SALTO DEL PASIEGO, - fue el WWW triunfo memorable de Oudrid. Se estrenó en el año 70; y se hicieron populatres unas coplas de ciegos, ajenas a la obra, que difundian su título:

> "Molinero, molinero, pregunta a tu faltriquera si es de oro y plata el dinero que to dió la Molinera."

Navarro, como nacidos en Tudela, fue Don Joaquin Caztambide, que de Director de coros del teatro de la Cruz, donde actuada un elenco de ópera italiana, llegó a ser,- como se diria ahora,- uno de los ases del genero, copropietario del gran Teatro de la Zarzuela y el primero de los grandes compositores españoles que vino a estas tierras de la frente de una importante Compañía lírica. Ya era conocida desde el año 49; pero su consagración fue con CATALINA, sobre un libro, precisamente de Don Luis Clona. No
todo fueron elogios para el libretista. "Persistiendo Olona,- dice un histoambientar
riador,- en su mal sistema de Women los asuntos de sus libretos en lugares
al ejados moral y socialmente de España, y en obtener efectos dramáticos a

costa de las mayores inverosimilitudes, urdió en CATALINA, tomada en gran parte de la ETOILE DU NORD, de Scribe, un argumento que, sin embargo, dib margen a Gaztambide para escribir una de las mejores partituras de su insigne repertorio musical". La acción transcurria en la Rusia de la Emperatriz Catalina, la cual salía a escena disfrazada de aldeana, así como el Zar Pedro I se vela complicado en el argumento personificando a un carpintero de ribera. Pero el caso fue que la trama interesó y que la música se consideró bellisima, de gran efecto y, especialmente, de verdadera calidad en concerna tantes, himnos, brindis y escenas dramaticas. Con CATALINA el genero zarzuelistico había sido elevado a alturas antes insospechadas. Al año siguiente, con Ventura de la Vega de libretista, tuvo Gaztambide otro exito: el de ES-TEBANTILO (aunque esta vez en colaboración la música con Oudrid). La acción se desenvolvía en España en tiempos de Felipe V. Aunque el libreto era de origen frances, estaba arreglado a lo español con la habilidad de que tantas pruebas tenía dadas Vega. Un joven, Estebanillo, sobrino del medico del Soberano, siste a un baile en al Buen Retiro, y tiene la fortuna de amparar a la Reina, que ha acudido alli disfrazada sin que lo sepa su marido, y se ha desmayado al verse perseguida por una mascara, que luego resulta que es el propio Rey en persona. Los lances y percances que se suceden en torno a esta sostenida situación fueron suficientes para que hilvanaran una música

NO

"Dichoso pueblo mio, quizas me envidiaras, ta mi que por un trono perdi mi libertad!

Mas ya que en hombre libre me ha vuelto este disfraz, por esta noche puedo bailar, reir, gozar!"...

graciosa y chispeante los dos insignes maestros. Y desde el aría del Rev.

sintiendose feliz dentro de su domino, y cantando

hasta la romanza de la Reina del tercer acto, que cantó por cierto deliciosamente Adelaida Latorre,

> "¡Oh, mil veces venturosa la mujer que está celosa,

y al cabo descubre quien es su rival!..."

toda la representación, en el estreno de ESTEBANILLO, fue una constante/
competencia de aciertos de Oudrid y Caztambide. Dero aún le quedaban por
doblar al maestro de Navarra las bazas acaso más importantes de su carrera
lírico-dramática; pues EL SARGINTO FEDERICO, con Barbieri, LOS MAGYARES
sobre libro de Olona, UNA VIRJA con delicioso libreto de Camprodón y, sobre
todo, EL JURAMINTO, que ha llegado hasta nuestros días con vigor juvenil,
le aseguran por mucho tiempo lugar destacado en la historia de la zarzuela.

Por musicógrafo, tanto como por compositor, debe mucho la Musica española a Don Francisco Asenjo Barbieri. Madril no, nacido en 1823, compuso no menos de sesenta y nueve partituras y mantuvo, durante cerca de cuarenta años, el cetro de la Zarzuela, basada en el hallazgo y estudio de nuestros cantos populares. El caso de Barbieri, autor y recopilador del mejor Cancionero español de los siglos XV y XVI, es digno de ser destacado con admiración y res peto. Que fue Barbieri? Un fenomeno de la Naturaleza. El mismo, preguntado cierta vez el periodista Don Eduardos Lustono, sobre lo que había sido su existencia, repuso: - Tu sabes lo que me pides? Figura te que yo he sido:lego en un convento, estudiante de Medicina, aprendiz de Ingeniero, alumno del Conservatorio, corista, partiquino, director de orquesta, apuntador, contrabandista durante una hora, director de un Licet, secretario de otro, músico militar, miliciano nacional, empresario, periodista, biblibfilo, compositor ... y constante admirador del bello sexo". Un hombre tan dotado y tam brillan te tenía que sobresalir en todo aquello que se propusiera y, desde luego, en el Teatro, cuya vida interna tanto conoció de joven. Unas lineas de conjunto sobre su producción teatral nos dará una idea de su extensión, su calidad y su transcendencia. Desde el 8 de marzo de 1850 en que estrenó en el teatro W de Variedades de Madrid GLORIA Y PELUCA hasta el 19 de febrero de 1894 en que murió, Barbieri produjo más de ochenta obras, entre las que figuran algunas tan conocidas y celebradas como JUGAR CON FUECO, POR SEGUIR A UNA MU-

JER, LOS DIAMANTES DE LA CORONA, EL SARGENTO FEDERICO, EL DIABLO EN EL PODER. ENTRE MI MUJER Y EL NEGRO, PAN Y TOROS. EL HMBRE ES DEBIL. EL BAR-BERILLO DE LAVAPIES. CHORIZOS Y POLACOS. DE GETAFE AL PARAISO Y EL SEÑOR LUIS IL TUMBON O DESPACHO DE HUEVOS FRESCOS. Sin duda ninguna JUGAR CON FUEGO, estrenada en el Circo en 1851, marco una fecha importante en la historia de la Zarzuela. El periodico de la época LA ILUSTRACIÓN llamaba a la obra "opera comica" y decia que sus autores Ventura de la Vega y Barbieri habían salvado al Teatro Lirico español del "raquitismo" que le amenazaba. Y un Impresario de Inglatarra se apresuró a hacer proposiciones a Barbieri para repesentar la obra en Londres. El libro fue especialmente muy elogiado por la criica: se trataba de un comedifigrafo muy distinguido que no había desdeñado, sino todo lo contrario, el campo de la Zarzuela. En realidad, Vega, con Camprodón, con Olona y con Don José Picón, luchaba con denuedo en favor del genero y procuraba, como ellos, hacer las delicias del "respetable". De un defecto, muy corriente en aquellos tiempos, adolecían estos poetas: se inspiraban con demasiada frecuencia en obras francesas muy en boma en Paris; y, si bien es verdad que ellos, c n su talento, las trasplantaban con habilidad y buen estilo, no es menos cierto que habian de someterse a las censuras de los críticos de entonces y a las diatribas de otros escritores que, no hallando fortuna en el Teatro, envidiaban las ganancias que ya comenzaba a producir el genero dramático. No digo yo que el gran satirico Villergas fuese de estos envidiosos; peo lo indudable es que a Don Ventura de la Vega lo abrumaba con sus versos insidiosos cada vez que estrenaba una traducción disfrazada. Y no hablemos del día en que la Real Academia Española llamá a su seno al ya famoso autor de EL HOMBRE DE MUNDO. Intonces Villergas lanzó a la voracidad de las tertulias teatrales la siguiente redondi-Ila:

> "Vega, academico es. Si tales sujetos premia, pronto dará la Academia el Diccionario en frances."

Y chentase que Don Ventura de la Vega fue uno de los que más trabajaron

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

en la docta Corporación por la pureza del idioma, y que su carácter bondadoso jamás tomó en cuenta los exabruptos de Villergas, que al calificaba de ninerías.

Pero volvamos al exito de Don Ventura de la Vega y de Barbieri con JUGAR CON FUEGO. Desde el principio se vió claro que la obra correspondia a un ele vado tipo de zarzuela. "Ya no eran, dice Cotarelo, los episodios grotes—cos del viejo Rufo con la escopeta persiguiendo a su no menos vetusta mujer por sotabancos y guardillas, sino una acción extensa, única e interesante, urbana sin excluir el gracejo, con buenas situaciones musicales y admirablemente versificada." La división en tres actos excluía la idea de tomar la Zarzuela, como muchos hicieron en sus comienzos, como una tonadilla algo dilatada, añadiendo que una zarzuela no podía ser más que jocosa. Y ahora se vela que podía ser perfectamente un verdadero dramas lírico, ni más ni menos que cualquiera buena ópera italiana. De la música, los doce números de que se componía fueron pronto populares, principalmente el coro de los bocos del tercer acto y el duetto del primero, cuyo cantable es un primor de versificación. Ved cómo se expresa la Duquesa de Medina, refiriéndose a ella misma, pero sin querer descubrirse puesto que aparenta ser su camar era:

"Esa dama- alli es el ama, y yo soy- su camarera. Yo la asisto- yo la visto, yo la mudo, - la desnudo, la compongo- y yo la pongo en la cara- el arrebol. La remedo- cuanto puedo; me regalo, - me acicalo, vengo al rio, - y este brio da un petarda al mismo sol."

Cómo no habían de inspirar al maestro estos juguetones versos una melodía graciosa y pegadiza? En toda la obra se impuso el españolismo de la música, y desde aquel momento, con el público a favor, vieron los compositores
nacionales que habían de dejarse de italianismos y afrancesamientos. Ya, desde entonces, cada estreno de Barbieri iba precedido por lógica expectación;
y cuando aparecían unos DIAMANTES DE LA CORONA, un DIABLO EN EL PODER, un

un BARBERILLO o un PAN Y TOROS, el público se alborozaba felicitándose

del éxito como si fuese de cosa suya. Qué triumfo el de PAN Y TOROS en

1864! Hervía de bravos y de vívas la sala del teatro de la Zarzuela. Aquí

no fue el libretista Don Ventura de la Vega ni Don Luis Olona, sino Don Joa quien

se a Picón, excelente po eta muna finicamente pudieron censurar los críticos

uma versificación pobre, basada en romances octosilabos. ¡Como el romance

pudiese ser nunca un defecto! A cambio de esa "pobreza" reconocieron finerza

en la intriga, interés en los episodios, garbo en las situaciones y valores

dramáticos de buena ley. Ah! Y una belleza indiscutible en los cantables.

Las seguidillas del célebre pasodoble de los manolos, acompañando a los to
reros del día "Pepe Hillo", "Costillares" y Pedro Romero se hicieron popu
laurísimas:

"Al son de las vihuelas
y seguidillas,
manolas y manolos
de cuatro en fila;
¡No hay en el mundo
quien marche con más garbo
ni con más rumbo!

Il ambiente del Madrid de fin de siglo XVIII estaba totalmente logrado; y entre escenas, tercetos, dúos y romanzas descollaba,—con la fuerza arrolladora de su música, que ha llegado hasta hoy,— ese pasodoble antes recordado, que hubiese servido para inmortalizar el nombre de Barbieri, si no lo
mereciese por todo el monumento literario—musical de su obra.

Hubiera creido nadie que, frente a la alegria melódica de las zarzuelas de Barbieri podría triunfar la música de Don Emilio Arrieta, recio navarro, reflexivo y ponderado? No era precisamente Arrieta ni un chispero ni un romántico, sino más bien un hombre comedido y academiscista. Y, sin embargo, Arrieta triunfó desde el primer momento "en pleno hervor del romanticismo". Que secreto tuvo? Sinceridad en sus medios de expresión, riqueza melódica propia y una tenacidad ejemplar, de buen navarro, para lograr sus propósitos. Extensa, más de cincuenta títulos, es la lista de sus obras; y en ellas figuran cuatro o cânco que forman el pedestal de su fama: El DOMINO

AZUL, EL GRUMETE, LA GUERRA SANTA y la inmortal MARINA que, pese a todos sus defectos; e ingenuidades, sigue figurando en los repertorios de todas las Compañías líricas españolas. Don Francisco Camprodón, que se había dado a conocer en Cataluña como autor dramático con su comedia FLOR DE UN DIA, habia entregado al maestro Gaztambide el libreto de una zarzuela que tituló EL DOMINO AZUL. Pero Gaztambide, agobiado entonces de libretos y deseoso de proteger a su paisano al joven Arrieta, aconsejo a Camprodon que entregase a este su zarzuela. No se equivocaron ni Gaztambider con su consejo, ni Camprodón con su obediencia. Ni mucho menos se equivocó Arrieta componiendo para IL DOMINO AZUL una partitura que, a juicio de Cotarelo, "es una de las joyas de nuestra música dramática del XIX, y, como otras am muchas de nuestras zarzuelas, sobrepuja en valor artistico a muchisimas operas extranjeras". Se estrenó en el Circo en 1853 y fue un exito rotundo. El argumento es por el estilo del de JUGAR CON FUEGO: de costumbres aristocráticas y con una intriga interesante, bien conducida, a base de la venganza de una Marquesa de San Marin, dama de la Corte espajola del Rey Felipe IV.

Para Arrieta esta obra supuso un paso importante en su carrera; pero él, en vez de insistir en precipitados estrenos, marchó a Italia a ampliar estudios. Y en Milán se hallaba cuando fue nombrado maestro de música de la Reina Doña Isabel II. Vuelto a Madrid, gozó Arrieta de influencia indudable y hasta estrenó un par de óperas, de las que en momento oportuno hablare; y sólo dió a conocer, sin darle excesiva importancia, una zarzuelita en un acto,— EL GRUMETE,— más para atender compromisos que por querer avanzar en su carrera. Pero como el libro,— del ilustre Don Antonio Carcía Gutierrez, autor de EL TROVADOR,— era poético y estaba bien compuesto, y como en la música otra vez puso de manifiesto Arrieta sus dotes de armonista, instrumentista y autor inspirado, EL GRUMETE triunfó en toda la linea, dándose el caso, desconocido hasta entonces, de que se repitiese todas las noches el número con que precisamente terminaba la obra: una bella barcarola de irresistible fuerza melódica.

Pasó el tiempo; Arrieta consiguió dos nuevos exitos estimables en colaboración con el famoso autor de CONSUELO Don Adelardo López de Ayala. Se llamaban sus dos obras LA ESTRELLA DE MADRID y GUERRA A MUERTE; y aunque ambos, intimos amigos, pusieron todo su empeño en las dos, la endeblez del acto tercero de la primera y la sensación de fatiga de la segunda malograron dos legitimos triunfos.

Pero el triunfo total, perdurable, no se hizo esperar: el 21 de septiembre de 1855 se estrenó en el Circo MARINA. Hem dicho exito total? Hey que confesar que en la primera noche la luego famosa zarzuela de Camprodón y Arrieta apenas si fué aplaudida, y esto en merito a lo bien que cantaban la obra la Ramirez, Salas, Font y Cubero. Se representó, siempre con favorable pero no entusiasta acogida, durante ocho da días; no volvió a montarse hasta dos años después, y fué entonces cuando la música embriagadora de Arrieta se dujo a los públicos y dió la vuelta a España. Después, el famoso tenor Tamberlick se entusiasmó con ella y sugirió la idea de convertir MARINA en ópera. Hizo el arreglo del libro Don Miguel Ramos Carrión; y prueba indudable de su acierto es que desde su representación como ópera en el Teatro Real, MARINA ha logrado millares de representaciones, siendo cantada por los más lingual celebres tenores nacionales, desde Casañas a Hipólito Lázaro y desde Fieta a Alfredo Kraus, que el año pasado, en el remozado Teatro de la Zarzuela ma-MARINA. drileño, renovó entusiasmos y ovaciones para la inmarcesible música de MARINA.

Gran papel al lado de estos maestros hizo, en época tan brillante para nuestro género, Don Miguel Marqués, procedente del campo sinfônico. Era Marqués mallorquín, un profesor modesto que tocaba el violín en la Orquesta de la Sociedad de Conciertos que dirigía el maestro Monasterio. Allí se dió a conocer con una notabilisima sinfonía, a la que siguieron otras no menos sobresalientes. Ello le permitió abordar con dignidad el Teatro; y de su talen to, tanto como de su dominio de la técnica, fueron pruebas, entre otras zarzuelas, dos que alcanzaron resonantes éxitos: El RELOJ DE LUCERNA y EL ANILLO DE HIERRO. Dicen cronistas de aquel tiempo que en Marqués convivían dos

temperamentos casi opuestos: al del hombre timido y al del autor poseido de una inmensa ambición. Por eso varias obras suyas, de indudable grandeza, se malograron por titubeos incomprensibles y, luego, por la desmedida prorción de sus partituras. Otro compositor, del que nos ocuparemos con el debido dequien tenimiento otro día, fué en esta época Don Manuel Fernández Caballero, a quien debe la ya llamada "zarzuela grande" obras del fuste de LA MARSELLESA, LAS DOS PRINCESAS, EL SALTO DEL PASTEGO, LOS SOBRINOS DEL CAPITÁN GRANT y otras.

Dieciocho años más jóven que el fue el otro pilar de la Zarzuela: Don Ruperto Chapi, alicantino, de Villena, discipulo de Arrieta y consagrado en su juventud, como tantos otros, al sueño de la opera, cuando ni el mismo podía sospechar el porvenir que le esperaba, tanto en la Zarzuela como en el Género Chico. Una poderosa inteligencia, una voluntad ferrea y un dominio absoluto de la profesión llevaron a Chapí a las más elevadas cimas del genero. Pensionadom en Roma, volvió a Madrid, dispuesto a su conquista. Su maestro Don Emilio Arrieta había puesto en al sus ilusiones fundadas, y Chapí no podia defraudarle, ya que sus primeros intentos teatrales no habían podido ser más esperanzadores. La Zarzuela, como genero, estaba pasando ademas en aquel momento. como tantas veces, por una aguda crisis; se hallaban ya lejos los dias de MARINA y PAN Y TOROS. Chapi comprendió que era su hora; y el 11 de marzo de 1882 el triunfo de LA TEMPESTAD dió una invección Wa a la Zarzuela y afirmó la recia personalidad de su autor. Se había inspirado Ramos Carrion para escribir su libro en la comedia francesa de Erkman Chatrian EL JUDIO POLACO, y había compuesto una trama dramática de gran interas. No necesitó más Chapí para dar la batalla a los "bufos" que parecian haberse apoderado de pronto de los escenarios españoles; y, sin desdeñar las reglas tradi dicionales del genero, cuido el interes de las voces, la riqueza de los ritmos y, sobre todo, el poder y la expresión del elemento instrumental. :Resultado? Un resonante exito, duradero, al que siguió pronto el de MEXICONICIO DE LA VIRGEN; y el año 87 el de LA BRUJA, "una de las obras más importantes del genero, que demostró cómo los compositores españoles podían desde el

campo de la Zarzuela, - con temas propios y con ambientes nacionales, - competir con los demas generos importados. LA BRUJA, - chispa y gracejo, fantasia y misterio, dramatismo y "hombria", rematados en una jota que levantaba en vilo, - logró para Ramos Carrión y Chapí un triunfo clamoroso cuyos ecos no se han extinguido aún. Después, con la colaboración del gigantón asturiano Don Vital Aza, de tan gran corazón como fertil ingenio, doblaron la baza de EL REY QUE RABIO, que marcó cierta orientación hacia la opereta; y tres años más tarde, en colaboración con Dicenta y Paso, el arrollador CURRO VARGAS entregaba el nombre de Chapí, ya en la cumbre de su fama, al ardor de las polémicas y a la gloria y desesperación de los apasionamientos.

Se acababa el siglo XIX; habían aparecido nuevos astros en el firmamento musical de nuestro Teatro; se encrespaban autores y editores; los revendedos res hacían su agosto, y la Zarzuela grande había recobrado otra vez su prestigio. Exaltada por Don Tomás de Iriarte, vituperada por Don Pedro Antonio de Alarcón, discutida con calor, elevada a insospechadas alturas y negada con incomprensible injusticia, caminaba segura entre los "Bufos" y el Genero Chico, que rápidamente crecía, y ante la inexistente Opera, que seguia siendo la gran ilusión de unos cuantos. Era un nuevo momento de apogeo; los autores volvían sus miradas a las glorias patrias y a los musicos clásicos del Siglo de Oro; y otra vez "la abuelita", como ya llamaban a la Zarzuela, parecía dispuesta a dar lecciones juveniles a los más pintados:

Ivengan aqui: ¡No pasen sofocones!

Les esperan la gracia y el salero,
las más puras y tiernas emociones
y hasta, si ustedes quieren, el dinero.

Porque todo, - comedia, farsa o drama, tiene entre mil recursos esta abuela.

Que es vieja? ¡No os importe! Cuando os llama,
sabed que, haciendo honores a su fama,
siempre os deleitará vuestra Zarzuela!

He dicho.

GFS-213-A05

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (5ª Confrencia en Méjico)

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL

(Quinta Conferencia en Héxico)



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHÁW

PANORAMA DEL TEATRO LÍRIGO ESPAÑOL

(Quinta Conferencia en Mexico)

EL GENERO CHICO. COMO NACIO, COMO LLEGO A SER LO QUE FUE Y CMO VIVE EN LA REALIDAD Y EN EL RECUERDO.

Si Oudrid, Gaztambide, Barbieri y Arrieta fuerph las columnas sustentadoras de la Zarzuela Grande en la segunda mitad del siglo XIX, Chueca, Caballera, Breton y Chapi pueden ser considerados como los cuatro reyes de la baraja española del Genero Chico. Tuvierona a su lado a otros insignes maestros; pero es indudable que a sus resonantes aciertos se debió en incremento de un genero que, por encerrarse siempre en los limites de un acto, o sea de una hora, fué llamado chico; pero que, al desarrollarse en la forma en que se desenvolvió, no solo fue maayor de edad, sino que señoreó el Teatro Lirico en toda España y tuvo por templos, o escenarios, múltiples capillas y, en el teatro de Apolo, la autentica catedral del género.

Al Genero Chico y a sus teatros se han consagrado, con el merecido elogio, diversos estudios. El primero, de Marciano Zurita, compendioso y ameno; el filprofesor timo, della analytada del centra del primero de la primera del codo su amor por nuestro genero en su vehemente "biografia" del teatro de Apolo; plumas modernas, al evocar la historia del teatro de la Zarzuela, se han referido a las muchas temporadas de Genero Chico que en este coliseo se hicieron también; y está por hacer el exámen de las consecuencias que, tanto para la Zarzuela como para el Genero Chico, ha tenido la aparición de la Radio, el Cine y la Televisión; creadores de espectáculos breves y Marinem rápidos, que encuentran largos incluso los actos de Genero Chico, y han de acogerse a los entremeses...o convertir qualques aquellos por la fuerza en unas cortas e impresionables pinceladas.

Pero hablabamos antes de Teatro Lirico; y el Genero Chico lo era. Lo era porque sus porque sus porque sus autores, no por consagras e a un Teatro breve, renunciaran artisti-

camente a sus aspiraciones; y cuando un libretista planeaba su obra o un compositor escribia su partitura, lo hacian con la convicción de que aspiraban a
realizar una obra considerable. Y de esta noble ambición y de esta bella realidad surgieron esas verdaderas joyas de nuestro Teatro que han sido, durante muchos años, la admiración de autores y críticos extranjoros.

Comenzo todo con la implantación del "teatro por horas". Como fue? In 1867 actuaba en un teatrito de la calle de la Flor, - en lo que es hoy Gran Via madrilefia, - una Compafila de comedias a la que pertenecian tres actores muy populares: Valles, Luján y Riquelme. La temporada iba mal. El teatro, que se llamaba " M Recreo", apenas si se defendia; y a Riquelme, padre del que todavia galanca en nuestras pantallas de Cine, se le courris una idea luminosa, que comunicó a sus companieros. Tratabase de implantar en El WVESS Recreo un teatro por secciones, en vez del que había por función completa. De este modo recogerian al Madrid noctambulo y trashumante, más numeroso entonces que hoy. La idea se convirtió pronto en realidad y al exito supero todas las esperanzas, pues el público respondió con creces, llenando a diario aquel teatrillo. Le baratura de precios. la brevedad del espectaculo y la comodidad de presenciarlo a la hora oportuna para cada uno, marcaron al acierto. Pronto otro teatro de mucha más categoria y que acababa de ser remozado, - el de Variedades, en la calle de la Magdalena, - adopto el regimen de secciones y contrato a la misma Compañía de El Recreo. Alli hiscieron con gran resultado una porción de piezas en un acto y comenzaron a representarse, dando ya entrada a la musica, ingenuas zarzuelas cortas y algunas revistas de relativo espectáculo. In vista de su exito, apareció una nueva modalidad: el sainete lirico. El sainete, - pieza breve, entremes, escenas de observación y gracia, - había encontrado lugar adecuado en el teatro por horas; pero, al recibir como valioso complemento la música, se convirtió en espectaculo predilecto del púeblico, e hizo del teatro de Variedades lo que Deleito y Piffuela llama "metropoli del Genero Chico". Y el sainete lirico. en Variedades y en otro pequeño teatro, el de la Alhambra, que imité el procedimiento, se consolidó por virtud del ingenio de Don Ricardo de la Vega, hijo de

Don Ventura, que escribió dos modelos del nuevo genero: DE GETAFE AL PARAL-SO, con música de Barbieri, y LA CANCIÓN DE BA LOLA, con partitura de Valverde y Chueca; del chispeante Don Federico Chueca, al que tanta popularidad esperaba en el campo del Genero Chico.

Al llegar a este punto me parece oportuno, para la buena hilación de estos breves apuntes, ir centrando la atención en cada uno de los cuatro yeyes de la baraja del Genero a que antes aludí. Y si fue Chueca el primero que rompió el fuego, de su brazo pas eemos por sus comienzos y por sus días de apogeom en aquel Madrid de fines del siglo XIX. Chueca,— acompañado por su inseparable colaborador Don Joaquín Valverde,— conquistó con su gracia y con su inspirateción la admiración y el variño de los madrileños; y, en seguida, de los públicos de toda España. Aquel Don Federico, del cigarro puro en la boca y la capa española sobre los hombros, llegó a ser una figura queridísima; y era muy dificil resistir a la simpatía arrolladora de su persona y de su música. La gente sabía que Chueca respondería siempre al alegre cascabeleo de su fama; y el hecho fue que el gran maestro nunca le defraudó. La CANCION DE LA LOLA fue el primer triunfo de unos autores que pronto bautizó Madrid con el nombre de "los Chisperos". Don Ricardo de la Vega había titulado al principio su obra LA CA-MISA DE LA LOLA, basado en los conocidos versos:

"La camisa de la Lola un chulo se la llevo. La camisa ha parecido, pero la Lolilla no."

Pero a la Empresa le pareción un poco atrevido el título, y la camisa fue sustituida por la canción. El éxito fue estrepitoso, y Chueca quedo consagrado como el compositor popular por excelencia. Quien dejo de cantar aquello de "Con el capatín, tín, tín, que esta noche vá a llover"? Después de LA UMNEW CANCION DE LA LOLA, Chueca y Valverde, con otros colaboradores, tuvieron en Variedades otro par de éxitos: LUCES Y SOMBRAS y VIVITOS Y COLEANDO, revistas ambas con intenciones políticas; la segunda de las cuales logró cerca de 150 representaciones, cifra desconocida entonces en cualquier clase de género y

tentro. De la Revista política pasaron los autores a la do espectáculo, - siempre con música y en un acto, que se apoyaba, generalizando los argumentos, preferentemente en la satira social. Ms tarde, después de haber logrado otro exito ruidoso CHATEAU MARGAUX, del maes tro Fernandez Caballero, Revista de la que luego hablare, fue destruido el teatro de Variedades por un incendio; y el Genero Chico se recluyo en Eslava y Martin y, desde luego, en los teatros de verano. Fue pronto, de todos estos, el mas popular el teatro "Felipe", tatulado así por ser el nombre de su Empresario Don Felipe Ducazcal, uno de los hombres de Teatro más conocidos en Madrid a fines del pasado siglo. El teatro Felipe, situado en el Paseo del Prado, había comenzado por ser una especie de sucursal veraniega del Variedades; y ahora, desaparecido este, se convirtió an su verdadera continuación. Que necesitaba di "Felipe" para ser inmortalizado? un exiro resonante. Quien podía darle ese resonante exito? El maes tro Chueca. Y, efectivamente, el 2 do julio de 1886 se estrenaba con exito apotebsico en wo aquel teatro de verano la Revista LA GRAN VIA, con libro de Felipe Perez y Conzález y música de Chueca y Valverde. Lo que LA GRAN VIA fue entonces, ha sido luego y todavía es 18 en los escenarios de España lo publican los muchos millares de sus representaciones y la popularidad de la mayoría de sus números: el del "Caballero de Gracia", el de la "pobre chical la que tiene que servir", el tercato de "los Ratas", la mazurca de "los marineritos" y el chôtis del Elseo madrileño. Todos se hicieron popularisimos; pero la canción de la Menegilda, la pobre chica, y la jota de los rates vivieron muchos años, y ain viven en lablos de varias generaciones. "LA GRAN VIA, -secribe Deleito, - fue el mayor 'xito, con mucho, que se había visto en toda la historia del Teatro espanol. Sobrevivió a la clausura del tentro Felipe, pasó a Apolo, se sos tuvo en los carteles cuatro temporadas seguidas, se exporto al Extranjero, consolido la fama de A Chueca como el músico más gemuinamente madrileño y consiguior que arraigara el antes inseguro Genero Chico como una institución en toda España". Ninguna de las obras que se estrenaron después pudo compararme en exito y resultado a LA GRAN VIA, aunque el sainete de Javier de Burgos LOS VALIENTES obtuviera una gran acogida y alguna Revista, como LA BARAJA FRANCESA, logras e indudable popularidad. Fueron dos obras más de Chueca las que despertaron.precisamente por ser de este maestro. especial interes: la Revista DE MADRID A PARIS, que pasó a representarse en el teatro de la Zarzuela, y el Episocito, estronado en el Felipe. El CHALECO BLANCO, que su autor Don Miguel Ramos Carrión califico de "episodio comico lirico". Aqui, en este chaleco, que tantas noches se represento en Madrid, en sucesivas temporadas, figuraba el famoso coro de lavanderas:

"Es tos son los calzones de un señorito. Ay, que frio habra pasado es ta noche el pobrecito!"

Pero había en el teatro de Apolo, primitivamente dedicado a la comedia. un lugar reservado para que el maes tro Chueca diera otro aldabona zo lirico, de gran repercusión nacional. Un ilus tre sainetero, al autor de LOS VALIENTES, Javier de Burgos, escribió el libro de la zarzuela CADIZ; y el gran Don Federico hizo vibrar el corazón de los españoles a los acordes de su música impetuosa. In el ambiente muy conseguido del patribtico Cádiz de las famosas Cortes, logro Chueca al lado de números graciosos y retozones, el brioso pasodoble, la marcha cel eberrima, con la que toda España había de vibrar y enardecerse. Momentos aquellos de rabiosa exaltación popular.

Se estaba terminando al siglo y todavia Apolo, cada vez más dedicado al Richard nuevo genero, habla de dar otra obra del ya considerado rey de la sai : neteria Don Ricardo de la Vega y del supercastizo maestro Chueca. Como se lla maba su nueva pieza?: II. ANO PASADO POR AGUA. Era en realidad una sucesión de es cenas cos tumbristas que formaban una verdadera Revista. Como había de prescindir Chueca de lanzar a la popularidad pública es e número nuevo, que ya la gente esperaba siempre de 61? Y surgió " el dúo de los paraguas":

> Hage us te al favor de oirme Solo dos palabras !"

Era la spoca en que Apolo se estaba conviertiendo en el principal teatro del Genero Chico. Pronto toda España conocería como la Catedral del genero ;

Legado Guillermo Fernandez Shaw, Biblioteca, FJM,

y en el Madrid noctámbulo y jaranero de entonces, se hará imprescindible la ya famosa "cuarta de Apolo"; o sea, la cuarta función de cada día,— a las doce y media de la noche,— en el hermoso teatro que en la Calle de Alcalá estaba llamado a ser testigo de muchos de los más importantes triunfos del genero; teatro que por cierto había comenzado consagrado a la comedia y el drama sin que la simpatía del público le hubiese a compañado hasta entonces.

Pues aqui, junto a los aciertos de otros maestros, fueron sucediándos e los nuevos éxitos del autor de LA GRAN VIA: un juguete cômico-lírico, con libro de Mosé Jackson Veyan y Celso Lucio, titulado LA CAZA DEL OSO, y un nuevo sainete lírico, LOS DES CAMISADOS, en colaboración con dos jóvenes saineteros "que venían pegando": José López Silva y Carlos Arniches. En uno muy madrileño, a la antigua, y el otro muy autor, con léxico propio, que había de imponerse, pusieronse de acuerdo en LOS DES CAMISADOS para hacer una obra muy graciosa, de sátira social, en la que no faltaba el obligado número popularisimo del maestro:

Hace dos años
que en Alicante
representante
de un teatro fui.
¡Que tal sería
la Compañía
que a los tres años
nos dijeron
que nos fueramos de alli:

Dice un cronista de la época que con LAS ZAPATILLAS, estrenada a fines del 95, la Empresa de Apolo se puso las botas; no fue, sin embargo, de las obras más afortunadas de Chueca, aun cuando aquel veramo todo el mundo cantaba la mazuroa de las niñas casaderas:

Las niñas sin novio venimos a la reunión con faldas de las de candil y mangas de las de farol.

Pero a los dos años, en el 97, AGUA, AZUCARRILOS Y AGRARDIENTE procuraba al maestro el último de sus resonantes triunfos de Apolo. Esta vez era también con letra de Ramos Carrión; y, en cuanto a la música...oigamos lo que decia el crítico de un diario matinal: "Es una de las partituras más densemble." Legado Guillermo Fernández Shaw Biblioteca. FJM.

chispeantes e inspiradas de Chueca; quizás la mejor y más castizamente madrileña entre las de su última epoca." Todo en ella fué motivo de alborozo para
el público: la canción del músico italiano, el coro de los barquilleros, el
cuarteto del aguaducho; pero donde se desbordó el entusiasmo fué en el dúo
de la Manuela y la Pepa, las dos aguadoras de Recoletos, que se hizo famoso
por su ingenio y por su inspiración. Los AZUCARILLOS, como en el argor teatral
se llamó desde su estreno esta obra, siguieron representándose hasta el día en
todos los teatros del genero. Y ahora mismo, el año pasado, en el de la Zarzuela de Madrid, reverdeció laureles no marchitos. A partir de aquel momento,
el jacarandoso maes tro siguió estrenando con favorable resultado,— no nos olvidenos de la popularidad de E. BATEO,— pero ya más de tarde en tarde. Exito
grande, de los suyos, fue en Blava el de LA ALEGRIA DE LA HUERTA. Luego, siguió su producción en evidente aunque suave declive: sus exitos se apoyaban
sobre todo en la irresistible simpatía que inspiraban la calidad de su persona y el recuerdo de su música.

Paralela a a la de Chueca, aunque procedente de mayores exitos en la Zarzuela Grande, corre la producción de Don Manuel Fernández Caballero. Si Chueca tenia chispa, salero y vivacidad, Caballero poseía raudales de inspiración melódica; y si resonantes eran los trounfos del uno, clamorosos fueron los del otro. Desde luego, el Genero Chico debe al celebre compositor murciano no menos de media docena de títulos de primer orden: CHATEAU MARGAUX, EL CABO PRIMERO, EL DÓO DE LA AFRICANA, LA VIEJECITA, GIGANTES Y CABEZUDOS Y EL SEÑOR JON JOACUIS. WAXEMINIMENTALIMENTA A que se debió el exito de CHATEAU MARGAUX en el teatro de Variedades? Era un juguete cómico sin grandes pretensiones; pero su partitura, inspiradisima, rebosante de termura y de españolismo, le hizo triunfar entre la unánime satisfacción de un auditorio poco exigente. Bastante más el evada habían puesto la puntería los autores de EL DÓO DE LA AFRICANA. El maestro Caballero, que no había quedado satisfacho con la acogida solamente benevola de su revista CUBA LIERE, y que apenas si había tenido ocasión de lucimiento en LOS APARECIDOS, cuyo efecto se apoyaba en un libro resión de lucimiento en LOS APARECIDOS, cuyo efecto se apoyaba en un libro re-

cocijado de Arniches y Lucio, puso en la partitura de EL DÜO DE LA AFRICANA todo su empeño y todo su entusiasmo de artista. Clamoroso fue el triunfo que el 13 de mayo de 1893 lograron Don Miguel Echegaray y Don Manuel Fernández Caballero con este DÜO que ha paermanecido hasta hoy en el repertorio lírico. Se decia que, desde los tiempos de LA GRAN VIA no se había producido suceso semejante. Y el hecho es que pocas músicas han calado tan hondo en la sensibilidad de nuestro público como la de aquella jota, vibrante y virila,

"No cantes más LA AFRICANA, vente conmigo a Aragón!",

que canto con voz deficiente Emilio Mesejo y EMETER ha sido luego entonada por los más famosos tenores españoles. De Caballero era igualmente la música de LOS AFRICANISTAS, un a propósito de menor importancia; y suya fue también, estrenada a los dos años, la de otra zarzuela afortunada, - EL CABO PRIMERO, - que tenía un ingenioso libro de Armiches. Quien no recuerda la famosa romanbas tantes za de la tiple, que ha sido durante muchos pieza obligada de concierto para muchas señoritas con bonita voz):

"Yo quiero a un hombre con toda al alma. El es mi encanto y es mi ilusión."

Como puede verse, Caballero alternaba en AUTO Apolo, brillantemente, con los más ilustres autores de aquella casa. Pero, cuando llegó el momento en que Bretón con su VERSENA y Chapi con todo su extraordinario caudal lárico, parecieron señorear aquella escena, Caballero optó por trasladar su influencia y su fuerza al teatro de la FI calle de Jovellanos, que hasta hacia muy poco tiempo se dedicaba exclusivamente a la Zarzuela Grande. Así, en las temporadas finales del siglo XIXI y primeras del XX, se estableció una verdadera competencia entre Apolo y la Zarzuela: si en uno de esos hermosos teatros sur gia un gran exito de Genero Chico, en el otro no se hacia esperar un triumfo parecido; y el que salía ganando era el público que otorgaba sus preferencias a uno u otro local, y se vela constantemente halagado por los constantes aciera

tos de libretistas y músicos notabilisimos, entregados a una creciente emulación. Eueron los tiempos de auge del Genero Chico. En la decada de 1890 a 1900 se dedicaban a este genero once teatros de Madrid y se calculan en más de hil quinientas zarzuelas en un acto las estrenadas en tales teatros durante ese tiempo. En el de la Zarzuela fue la temporada del 96 al 97 de gran importancia para el maestro Caballero; pues en ella, con diferencia de pocos meses, ob tuvo dos grandes exitos: el primero, EL PADRINO DEL NENE, muy satisfactorio, y el segundo LA VIETECITA, sensacional. EL PADRINO DEL NENE fue calificado de sainete lirico por strautor Julian Romea, que era, en una pieza, poeta, dramaturgo, compositor, actor y director de la Compañía de le Zarzuela. Romea no pergent, como otros cómicos metidos a autores, un juguetillo con unas cuantas situaciones. " Romea había observado con sagacidad, había descubierto tipos y se había ambientado magnificamente para llevar, como llevó, al Teatro el sainete de la torería madrileña, del "quiero y no puedo" del iluso menestral a qui en deslumbran el brillo y la fortuna de los astros coletudos." Caballero escribió una preciosa partitura que tuvo además la buena suerte de encontrar una magnifica interprete en la garganta de una tiple que entonces comenzaba y que se llamaba Conchita Segura.

Pero en el teatro de la Zarzuela, del que era Director de orquesta Caballe ro, además de su principal proveedor, había con la Segura otra tiple de muchas campanillas: la muy pronto famosa Lucrecia Arana, con una voluminosa voz de contralto. Y pera ella, para su lucimiento, escribió Don Manuel los mejores números de LA VIEJECITA. ¡Qué triunfo el de esta obra en la noche de su estreno! Don Miguel Echegaray, colaborador de Caballero en EL DUO DE LA AFRICANA, había escrito un libro gracioso y divertido, que tenía por fondo la España de las guerras napoleónicas y la alianza con Inglaterra. ¡Quien no recuerda LA VIEJECITA] Abunda la obra en situaciones cómicas, que culminan cuando el enamorado oficial español Don Carlos, para ver a su novia,— hija de un Marques que le niega, por sus calaveradas, la entrada en su Palacio,— penetra en la noble mansión disfrazado de anciana aristócrata, aprovechando un baile dado

en honor de unos dragones ingleses. Y como la supuesta viejecita comete mil extravagancias y el resto de la obra es ligero e interesante, la anecdota resultó pintiparada para la fresca inspiración del maestro Caballero, que en el brindis inicial, en el coro de oficiales, en la canción de Carlos ante el espejo, en el minue y, supermit sobre todo, en el dúo de tibles, (Carlos y su novia), derrochó gracia y lozanía, delicadeza y buen gusto. Para el compositor fue esta obra una de sus mejores bazas, y para Lucrecia Arana, oreadora del arrogante y atrevido Carlos, Fue su definitiva consagración.

Si la temporada del 96 al 97 tuvo brillantez y transcendencia para el maes tro Caballero, en al teatro de la Zarzuela, no fue para al menos importante la del 97 al 98. Y si dos grandes exitos, - uno extraordinario, - logré en la primera, otros dos, con uno excepcional, alcanzó en la segunda. Era en realidad arrolladora la fuerza de su música; y hasta los más exaltados defensores del teatro de la acera de enfrente, que era Apole, tenían que rendirse a la evidencia de su personalidad irrebatible. In el comienzo del año 98, los mismos autores de EL PADRINO DEL NINE es trenaron con no menor resultado EL SENOR JOAQUIN, que calificaron de comedia lirica, y que era una obra de acción interesante y de música inspirada, en la que sobresalía la celebre alborada gallega, que pervive grabada en millares de discos, difundidos por el mundo. Pero a los pocos meses, se alzaba nuevamente el telon de la Zarzuela para que la gente aclamara con gritos de entusiasmo a Caballero. Había tocado al teatro de la calle de Jovellanos el "premio gordo de la Loteria de Navidad". Se llamaba GIGANTES Y CABEZUDOS y era una autentica zarzuela, compuesta por los mismos afortunados autores de EL DUO DE LA AFRICANA y LA VIEJECITA. Observo en tonces un critico que Caballero era el compositor más plenamente español de aquellos tiempos; pues, con el mismo acierto y con el mismo entusiasmo, cultivaba la al borada gallega y el zapateado andaluz, los temas madrileños o los riojanos. Ahora, no era la primera vez, había tocado el turno a Aragón; y fue justo reconocer que tanto Echegaray como Caballero habían hecho una obra baturra "de la cabeza a los pies"." Inverosimil y convencional ell libro,- dice Deleito y

Piñuela, - servia a maravilla para el lucimiento del músico, para exhibir cuadros de color local y para pergeñar escenas de seguro efecto." En la música, el público iba de sorpresa en sorpresa; y si le hizo el gracia el septimino cómico de "los de Calatorao", se embelesó con la romanza "de la carta", cantada por la Arana, se entusiasmó con la jota de "si las mujeres mandasen", a la que Lucrecia prestó su vigoroso aliento, y se "volvió loco" con el coro de los repatriados, que se hizo popular rápidamente. Durante mucho tiempo los números de GRANTES Y CABEZUDOS vivieron en el alma de los españoles. Fué mucho mayor la aportación al genero Minimo Chico del ya viejo y casi ciego maestro Fernández Caballero? A pesar de su ancianidad y a pesar de su casi total ceguera, siguió al escribiendo partituras valientes e inspiradas. Entre sus títulos pudiéramos citar El TRAJE DE LUCES, con los Alvarez Quintero, TOLETE, LA CANAMONERA y otras muchas. Supo brillar con luz propia en un firmamento deconde ful guraban, al mismo tiempo que al, astros de la luminosidad de Don Ruperço Chapí y Don Temás Bretón. (Casi nadie!

Hasta ahora no había aparecido en estas charlas el nombre de Bretôn, el inclvidable compositor salmantino. No había sido al de los más propicios a colaborar en un genero que seguramente desdejaba al principio en su interior. Don Tomás Bretôn, discipulo de Arrieta, pensionado en el Extrajero y en poseción de una sólida técnica musical, ambicienó desde muy jóven el triunfo en obras de gran consideración. Por eso fue la ópera uno de sus juveniles sueños; y por eso sus primeros intentos en el Genero Chico resultaron desproporcionados por exoso. Cuentase que chando Ricardo de la Vega escribió el libro de LA VERBINA DE LA PALOMA, se lo entregó para que le pusiese música a Don Ruperto Chapí, entonces en plena fiebre productora destributados música a Don Ruperto Chapí, entonces en plena fiebre productora destributados música a por entre sociedad de la redentora SOCIEDAD DE AUTORES, madre de la actual. A Chapí le habían puesto el veto los Editores, que entonces estributados ejercian terrible influencia sobre la Empresa del teatro de Apolo. Ante esta circumstancia, Don Ricardo de la Vega, para poder estrenar, tuvo que pensar en otro músico; y su libro de LA VERBINA fue a parar a

manos de Breton. Lo que entonces se comentaria en saloncillos teatrales y tertulias de Cafe sobre lo que iba a ser la futura musica del bueno y sesudo Don Tomás es fácil suponerlo: todo el mundo auguraria para el desconocido sainete de Don Ricardo una partitura sin duda bien hecha, pero sin duda pesada y carente de inspiración. ¿Podemos figurarnos hoy la sorpresa, el asombro, el estuper del publico de Apolo en aquella noche memorable del 17 de febrero de 1894 ante la partitura alegre inspirada, magnifica y ligera, sentimental y garbosa, de una obra que, desde aquel momento fue considerada una joya imperecedera de nuestro Teatro Lirico? Sobre un libro modelo en su genero, lleno de rasgos y de frases de fortuna, reflejo fiel de las costumbres del pueblo de Madrid, en el que Don Rivardo de la Vega escaló el último peldaño de su fama de sainetero, tejió el maestro Bretón la maravilla de su música sorprendente. Era el suyo otro modo de hacer; no faltaban alli los números recor tados y de efecto como el del coro del "Mantón de la China", la canción de Don Hilarion, al chotis bailado por Casta y Susana, al mismo duo, doloroso y sentimental, de Julián y la sená Rita; pero es que al lado de todos estos positivos aciertos se hallaban la romanza, - el quejido, mejor dicho, - del enam orado cajista de imprenta y toda la serie de escenas, cómicas y dramáticas, magistralmente tratadas, que componian el más variado cuadro popular, rico en matices e intensamente expresivo, que podía imaginarse. Los tipos acertadamente observados por el sainetero, la humana acción y la cautivadora música,-color, vida, animación y realidad, - transmitieron al público tal sensación de gracia y emoción, de verdadero arte, que aquella noche, y en innumerables noches sucesivas, espectadores y críticos se mostraban conformes en considerar LA VERBENA DE LA PALOMA como algo nuevo y genial. Desde entonces los números de la obra, sus cantables, sus frases, sus dichos y sus personajes se incorporaron a Madrid, a España entera y a cuantos países hablan nuestro idioma. Aquel sainete había marcado el ápice del Genero Chico y tuvo la virtud de que, de otras plumas salies en otros libros y otras partituras magistral es de sain et es liricos. Como sería la fiebre que se apodero de autores y de auditorios, que

20/ -13- (de nuvelus Rombres ilees

se produjo en más de una ocasión la repulsa de quienes consideraban improcedente y exagerada toda esa exaltación: Críticos como Cañete e Ixart, compositores sesudos e intelectuales estudiosos lanzaron sus dardos sobre el genero sainetesco; y fue el propio Don Ricardo de la Vega quin, impresionado por una censura acerada del gran novelista asturiano Don Armando Palacio Valdes, escribió
aquella sincerisima DEFENSA DEL SAINETE que figura hoy en muchas antologías de
nuestra Poesía de fines del XIX. ¡No la recordais?

Señor Don Armando Palacio Valdes:
os pido dispensa, señor Don Armando,
si en pro del sainete la pluma tomando,
prefierolo al genero bufo frances.
Aparte dejando mezquino interes,
yo admiro en la chula la antigua manola.
¿Deshonro por eso la escena española,
señor Don Armando Palacio Valdes?

Me duale, señor Don Armando, que vos a lo madrileño flamenco llameis. Señor Monwow de Palacio, sin duda no veís que son muy distintos entrambos a dos. Si de lo flamenco marchamos en pos, al Perchel iremos, mas no a las Vistillas; que nunca el flamenco nació en Maravillas, donde se venera la Cara de Dios.

Algunos afirman que es grano de anis, que hay poca distancia de chulo a gitano, y llaman gallego al que es asturiano, y mezclan a Vigo con Cangas de Onis. Quede, pues, sentado, si lo permitis, que así como el galgo jamás fue podenco, el hombre del Rastro no es nunca flamenco, por no ser oriundos del mismo país.

Si sale a las tahlas un notale Marques o un hombre ilustrado de la chase media cual protagonistas de drama o comedia y el pueblo los juzga y aplaude despues, por que los que viven alla en Layapies no han de ser objeto de examen profundo? No son de una clase que vive en el mundo, señor Don Armando Palacio Valdes?

De la decadencia del arte español
los críticos echan la culpa al sainete,
y hasta a compararle llegó algún pobrete
con las pantomimas del Circo de Pol.
Sá nace el sainete de tosco crisol
no debe por ellom causar pesadumbres;
que si es fiel reflejo de bajas costumbres
bien puede en la escena brillar como el sol.

De la alta comedia derivado es; no entiende Talía de clases sociales; para ella en su templo son todos iguales, así la tragedia como el intremes. Con datos espero probaros después que tiene el sainete su noble abolengo; y, si esto resulta, iyo que culpa tengo, señor Don Armando Palacio Valdes?

Laberio el romano, poeta y actor,
de "farsas" y "mimos" la escena llenaba,
y el pueblo rela y el Cesar gozaba
mirando al esclavo con risa y dolor.
La vara tocole del alto Pretor:
al golpe saltaron sus viles cadenas,
la sangre del libre corrió por sus venas
y el cómico siervo fue noble y señor.

Sainetes existen de aquel colosal autor que nos dijon: "la vida es um sueño". En allos, sin duda, bebió con empeño un ilustre vate de fama inmortal. ¿Pensais, Don Armando, que aquello fue un mal? Pues no en decadencia las musas se hallaban, que cánco luceros la escena alumbraban y hoy brilla lo mismo su luz sin igual.

Cien obras el pueblo gozoso aplaudió del gran sainetero Ramón de la Cruz; de aquel que, sin ropa, sin cama y sin luz, LA CASA DE TOCAME-ROQUE escribió.
10h, cuán satisfecho mostrárame yo si al pobre sainete, por vos despreciado, la critica injusta que lo ha calumniado volviérale al puesto que siempre ocupó:

Lo que antes he dicho repitolo, pues, en estos rengiones que van sin aliño: a chulas y chulos les tengo cariño aparte dejando mezquino interes. Basta de sainete, basta de invertes entremes: aqui se concluye mi humilde defensa, dispensacia epistola cierro y os pido defensa, dispensacia señor Don Armando Palacio Valdes.

Dada la calidad del triunfo perdurable de LA VERBENA, lógico era que Don Tomás Bretón, con Vega o con otros libretistas, lograse después de su ya celebre sainete, si no iguales, parecidos exitosen otras piezas líricas en un acto. Y, sin embargo, no ocurrió así. Una constante decepción fue señalando los sucesivos estrenos de Genero Chico de Don Tomás con obras cuyos títulos po hay por que recordar.

Frente al suyo se alzaba, en cambio, el caso de Don Ruperto Chapi. El fa-

-1/4 - bis

Du Armanoco, no 50 Co disenças à su Ricardo, sino que estabió al gran sainele. so una casta scigna scelanlis see La Hermana San Fulpirio: cariansa, explicativa, - cerolial, autsamable: un esa aquelles espiratus écel sigle XIX espand, frances tiemps aquelles en-les que, per earuinur de lesaura, 50 llega. ba à amelas ele comprensioni. Su Tours Breton, ounge después de La verbeur entrems enfenero thito. Frente al sugo Be alegaba, en combis el caso de Du Resporto Thapi, El fa

buloso maes tro alientino, el "chiquet" de Villena, era el símbolo de la fecundidad; y a cada obra parecia siempre superarse. Como Chueca, no defraudaba nunca: y, de cuando en cuando, sorprendía con superaciones extraordinarias. Tuvo al. como Breton y como tantos otros, el gran sueño de la opera española; pero quando se dedico de lo mismo a la Zarzuela Grande que al Genero Chico, supo amoldarse a cada tipo de teatro con tanto talento y tal sentido de la realidad que en todos los generos y en cada caso fue estrella de primera magnitud. Relatada quedo en su momento su producción de Zarzuela Grande, que cul: mino en LA BRUJA y CURRO VARGAS; pero ten importante o más fue su consagración a las obras en un acto, para las que escribió exactamente 115 partituras; labor impresionante, sobre todo si se tiene en quente que entre ellas figuran no menos de veinte obras de exito resonante, que constituyeron la más sólida base para al triunfo del Cenero Chico en España. Solo la cita de algunos titulos nos dará idea de la transcendencia de su labor. De la primera epoca, LA CALANDRIA, MUSICA CLASICA, LAS DOCE Y MEDIA Y SERENO, LAS CAMPANADAS, LA LE-YINDE DEL MONJE, LA CZARINA, AL TAMBOR DE GRANADEROS, EL MONA GUILLO Y EL COR-TETO DE LA IRENE; de la epoca central, en pleno reinado de Chapi, los tres famosos sainetes en colaboración con López Silva y con mi padre Carlos Fernández Shaw LAS BRAVIAS, LA REVOLTOSA y LA CHAVALA; el sainete de Perrin y Palacios PEPE GALLARDO, y las zarzuelas EL PUÑAO DE ROSAS, LA VENTA DE DON QUIJOTE Y LA TRACEDIA DE PIERROT; y de sus úl timos tiempos, EL ALMA DEL PUEBLO, LA SOBRE SALIMTA (sobre libro de Don Jacinto Benavente), LOS BARBAROS DEL NORTE, LA PATRIA CHICA Y AQUI HASE FARTA IN HOMBRE.

El estreno de LA REVOLIOSA, realmente memorable, sómo admite comparación con el de LA VERBENA DE LA PALONA. El libro obtuvo un exito completo, siendo ovacionadas varias de sus escenas, y la música supuso la indiscutible consagración de Chapí. En la chispeente y siempre jugosa partitura sobresalieron, sin embargo, tres números que en su género no han sido superados: el nocturno del cuadro tercero, el famoso dúo de Mari Pepa y Falipe:

[&]quot;La de los claveles dobles, la del manojo de rosas,

la de la falda de cefiro y el panuelo de crespon..."

y el celeberrimo preludio que enardeció al público de Apolo en la noche del 25 de noviembre de 1897 y que ha seguido en tusiasmando a cuantos auditorios lo han escuchado luego, y figura en los programas internacionales de Conciertos de música española como pieza obligada de seguro resultado. Desde su apoteósico estreno hasta la fecha, LA VERBENA DE LA PALOMA y LA REVOLTOSA suelen representarse juntas formando cartel. Son las dos joyas máximas del genero que, lejos de estorbarse, se compenetran. El profesor Deleito suscribe el siguiente juicio: "Ambas por su ambiente y factura, no sólo llenaron una época, sino que han entrado en la inmortalidad".

Popularis imos fueron los romances y números de LAS BRAVIAS, la canciónde LA CHAVALA, el coro de LAS CAMPANADAS, la marcha y la arenga de EL TAMBOR DE GRANADEROS, los dúos de PEPE GALLARDO y EL PUÑAO DE ROSAS y otros muchos números que harían interminable esta relación.

Junto a aquellos ilustres compositores mucho merito había que tener para sobresalir en el Cenero Chico. Y eso hizo, sobre todos, el gaditano Cerónimo Gimenez, rey de la gracia en sus obras y en su persona. Sus amigos le llamaban "el maestro Mandanguita" porque aparentemente era un perezoso: un mandanga.Pero eso no pasaba de ser una apariencia; porque el maestro Gimenez, como Director de orquestas sinfónicas y teatrales y como compositor fue un ejemplo de perseverancia artística y de trabajo fecundo. Con exitos de la categoría de EL BAILE DE LUIS ALONSO, EL HUSAR DE LA GUARDIA, LA TEMPRANICA, LOS VOLUNTARIOS, LOS BORRACHOS, LOS PICAROS CELOS y otras muchas zarzuelas y sainetes, alternó brilló con justicia lat inspiración de Gimenez, siempre puesta al servicio de una gran tecnica. Otros músicos como Nieto y Quinito Valverde, Brull y Torregrosa, no se quedaron atrás ni en producción ni en calidad.

En cuanto a los libretistas benemeritos de aquel periodo de esplendor, que alcanza hasta comenzar la segunda decada del presente siglo, tienen lugar de preferencia, a mi juicio, los saineteros: Vega y Burgos, Luceño, López Silva,

Fernández Shaw y Armiches. De éste, - fecundisimo en sus obras de Genero Chico, - hubo um SANTO DE LA ISIDRA y una FIESTA DE SAN ANTON popularisimas; y
no digamos nada de todos sus regogliantes juguetes de la primere época y de
sus farsas comicas de los últimos tiempos de Apolo, escritas para el lucimien
to personal del gran caricato Emilio Carreras.

Cuando empieza el siglo presente nuevos valores de relieve extraordinario entran en liza: Amadeo Vives, Pepe Serrano, Pablo Luna, Ique se yo!... Ellos contintan produciendo obras en un acto que enriquecen aún más los teroros del Genero Chico. Con ellos y con los inclvidables maestros ahora recordados, ese genero, un día glorioso, no puede morir. Y, cuando elguien intente menospreciarlo, podríanos contestarle con diálogo de sus propios romances populares:

- Genero Chicol . . . Tu sabas, des graciado, lo que has dicho? -No quise empequeñecerlo. - Si es que no hubies e posido! Un genero que triunfo en tiempos de Lagartijo, que se hizo el amo en las tablas. que inundo los organillos, que aguanto los mas temibles vendavales, que fue nido de cantantes y de artistas archisupercompletisimos; que tuvo unas partituras que nos quitaban el hipo. con unos libros sin trampas ... que aquallos si que eran libros!; que creo mil personajes siempre humanos y distintos; que fue recogiendo ambientes en los mas variados sitios, que tuvo chispa; iy que chispa!; que tuvo brillo, y que brillo!; que encontro cuan to buscaba y que logro euanto quiso, que 11 ego al alma del pueblo y se fundio con al mismo... es a genero fue grande como al que más lo haya sido. Iy no es cierto que ha pasado, y no es verdad que este antiguo. y no se va de resitas y no merece al olvido! -Pero si yo no atacaba... -Tu recharabas un disco por ser de musica vieja; y esa musica to digo que es obra de unos señores

que hoy nos hagen descubrimos: Barbieri, Chapi, Breton, Chueca, Valverde, Quinito, Vives, Gimenez, Serrano, Caballero... Si hay que cirlos y se te agarrota un udo en la garganta metido que quierem decir que hoy dia es tan sus números vivos, con la sangre de esas letras de sus cantables castizos y que, por mucho que intenten novatos advenedizos soliviantar nuestros nervios y a trofia mos los oldos con malodias extrañas y descendertantes ritmos. Jaqui seguiran triunfando por los siglos de los siglos la gracia; el garbo, el donaire, la pasión, la fuerza, el brio y, en suma, la inspiración, sin freno y sin artificio, de aquellos maes tros grandes que tuvo el Canero Chico!

He dicho.

202 202 202 203 203

GFS-213-A06

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (6º Conferencia en Méjico)

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

(Sexta Conferencia en Mexico)



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAVY

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL

(Sexta Conferencia en Mexico)

EL SUEÑO DE NA OPERA ESPAÑOLA. UN ESFUERZO INCREIBLE, UNA TENACIDAD ADMIRABLE Y UN RESULTADO MÍNIMO. WYWERY AUN ES TIEMPO.

Desde aquella SELVA SIN AMOR, que el ingenio de Lope de Vega creó para el regio teatro del Buen Retiro, hasta este modernisimo GIRAVOL DE MAIG, que el tadento de Carner y la técnica de Toldrá han sometido en fechas recientes al juicio de los auditorios del Liceo de Barcelona y del modernizado teatro de la Zarzuela de Madrid, hay tres siglos de renovados esfuerzos en tomo de la Opera española; hay un sueño mantenido por una serie de repetidos hipnóticos: un largo sueño que a veces ha parecido un extasis voluptuoso, pero que en otras ocasiones ha ofrecido caracteres de franca pesadilla.

Es lógica la ilusión puesta por los compositores españoles en la Opera: al genero teatral lirico por excelencia, elevado a alturas increibles en los grandes coliseos de América y Europa. Y el razonamiento no tenía vuelta de hoja: si los músicos italianos pudieron crear su opera e invadir con ella los teatros extranjeros; si los compositores franceses, animados por una noble emu lación. supieron formar su repertorio lírico a base de exitos de sólida consistencia; y si los alemanes y rusos lograron, com la peculiaridad de su arte respectivo, asombrarnos con sus concepciones liricas del Teatro, WW :porque no vá a crecer en España, paralelamente, un género que lleve en su raiz y aliente en su desarrollo las esencias de nuestra música nacional? El temperamento español, eminentemente exaltado, era propicio al arte del canto y a su composición; el ejemplo de fuera acuciaba a los espíritus jovenes, ansiosos de gloria y capaces de los mayores esfuerzos; teníamos una historia pletórica de grandes acontecimientos y de heroicas figuras; nos rodeaba un mar tempestuoso y nos am paraba un sol que a veces era fuego. Que podía detenernos? Que freno podía sugetarnos? El sueño, convertido en realidad en Roma, en Venecia o en Milán, podía serlo también en Barcelona o en Madrid. Si todo era cuestión de estudio y preparación, a estudiar se dedicaron nuestros músicos. Y en plena fiebre y

en plena embriaguez de trabajo y ambición los hallamos cuando, apartadas ya sus obras de los autos y los misterios, - consagradas al arte de la escena, - se enfrentan con auditorios espectantes.

En los comienzos del siglo XIX hallamos la decisión nacional de oir las óperas cantadas en castellano. En el teatro madrilemio de los Caños del Peral, frente al Regio Alcázar, la famosa Lorenza Correnz cantó en nuestros idioma, en el mes de marzo de 1800, tres obras italianas traducidas: los dramas sacros ATHALIA y JUDITH y el oratorio NABUCODONOSOR. Y en el perido comprendido entre 1800 y enero de 1808, cuantas obras líricas se representaron en este coliseo fueran cantadas en español, figurando entre ellas óperas tan conocidas como LA SERVA PADRONA, de Paisiello, LAS BODAS DE FIGARO de Mozart, y LA ESCUELA DE LOS CELOSOS de Salieri. Pero durante ese periodo hubo algo más significativo: se estrenaron varias auténticas óperas españolas, no sólo por sus libros en castellano, sino por la nacionalidad de sus autores; entre ellas, QUIEN PORFÍA MUCHO ALCANZA, EL PRESO y EL CAUTIVERIO APARENTE, con partituras, las tres, del calebre tenor y compositor Manuel García, que cantó en cada una su parte con gran émito; EL CRIADO DE DOS AMOS, de Cristiani, y SAUL, de Don Francisco Sánchez Barbero, com música del mismo, que era un excelente compositor.

Fué una época en que las óperas, tanto las españolas como las italianas, tendian hacía la trivialidad, apoyándos e principalmente, para su éxito y explotación, en el prestigio y la popularidad de los cantantes. Al cabo de siglo y medio, largo, podríamos preguntarnos si, en buena parte de la producción dramática, lírica y cinematográfica actual, no siguen apoyándos e las obras fundamentalmente en la popularidad y el prestigio de sus interpretes.

En los teatros del Principe y de la Cruz las Compañías de ópera española que se iban formando dieron a conocer años después dos dramas en castellano del Director del Teatro del Buen Retiro ma estro Coradini, y otro titulado NO TODO INDICIO ES VERDAD, del maestro de Capilla del Real Palacio Don Josés de Nebra, a quien anteriormente hemos citado como autor tambiém de algunas bellas

tonadillas. Pero puede decirse que hasta EL CONTRABANDISTA, de Don Tomás Rodriguez Rubí y el maestro Basili, y EL DIABLO PREDICADOR, de Don Ventura de la Vega con partitura del mismo maestro, representadas ambas en el teatro de la Cruz en 1841 y 1846, no tuvo la opere española base para sus aspiraciones. Tres años después se produjo un feliz a contecimiento, que hizo concebir esperanzas a los ya numerosos aficionados: el estreno, en el teatro existente en el interior del Palacio Real, de la opera ILDEGONDA, de Don Emilio Arrieta, que para ser maestro de música de Su Majestad, había interrumpido en Milán los estudios a que estaba consagrado. . Ya hemos hablado de todo lo que llego a ser, en el florecimiento de nuestra Zarzuela, el maestro Arrieta. Entonces, en 1849, aún soñaba muy lógicamente con la ópera; y justo es decir que con razón, a juzgar por el exito de público que ILDEGONDA obtuvo y por las deducciones que de el derivaron los "entendidos" de aquel tiempo. No había que hacer sino seguir la senda marcada por Arrieta; existian jovenes compositores capaces de trabajar con fe en el empeño; y, por si algo faltase, estaba terminado de construirse, en el mismo lugar donde es tuvo el colisseo de los Caños del Peral, el nuevo flamante Teatro Real, que solamente a opera se consagraria.

Y, sin embargo, en este mismo punto comenzó para los autores españoles un nuevo calvario. Terminado We el teatro, fué cantada en al ILDECONDA; pero la letra que escribió en italiano Temistofiles Solera tuvo que ser cantada en italiano por la Gazzaniga y Malvezzi, que eran les astros limicos de entonces y que se negaron a cantar si no lo hameian en su idioma. El maestro Arrieta transigió en ello; y, lo que fué peor, transigió otra vez al año siguiente al estrenar, sobre nuevo libro italiano de Solera, su ópera LA CONQUISTA DE GRANADA, que se representó once nochas en aquella temporada lirica. Han recogido cronistas de la época el disgusto de Arrieta al verse obligado a tal transigencia, poco en consonancia con su firme temperamento navarro; cuéntase que el maestro afirmó que no volvería a autorizar la representación de una obra suya en el Real si no era cantada en español; y hubo de esperar hasta 1871 para ver cumplidos sus deseos y satisfacho su amor propio: fué en la noche que, convertida en ópera,

triumfo MARINA en el Real, interpretada por la Ortolani y Tamberlick. Fallecido Camprodón, fue Don Migue Ramos Carrión quien se encargó de hacer la adaptación para ópera; y tan acertados estuvieron Ramos Carrión y Arrieta, que, desde aquella noche, puede decirse que MARINA-ópera borró a la MARINA-zarzuela en la versión popularizada por todos los pueblos de habla hispana.

Se comprenderán los efectos de aquel triunfo: si Tamberlick y la Ortolani se habían prestado a aprenderse una opera en castellano, ¿porque no habían de hacer igual otros artistas con otras operas? En 1874, efectivamente, se aplau día mucho DON FERNANDO EL EMPLAZADO, con partitura del maestro Zubisurre y libro de Cardenas; y dos años más tarde, también en el Real, la Fossa, - celebérrima entonces, - y Tamberlick triunfaban con LA HIJA DE JEFTE, con letra de Arnau y música de Don Ruperto Chapi. ¿Quien había de decir entonces a aquel joven ma estro allicantino que con tan buen pie pisaba la escena de nuestro primer teatro lirico, que había de ser el precisamente uno de los que más influirian en el momentaneo apartamiento de la opera de los músicos españoles? Y las razones fueron clarisimas: Chapi, con un bello libro de Capdepon, no tardo en conseguir un nuevo exito con su opera ROGER DE FLOR, lo mismo que los autores de DON FER-NANDO EL EMPLAZADO habían logrado con su poema LEDIA un nuevo triunfo. Pero we unos y otros, la cuenta de que sinsabores, de cuántos disgustos y de que serie de claudicaciones artisticas? En cambio, Chapi, - ya lo hemos visto en anterio res charlas, - no tardo en ser solicitado y halagado en los campos fructiferos de la Zarzuela Grande y el Genero Chico; y aunque siempre alentó en Maquel ar tista schador para quien MARGARITA LA TORNERA fue meta de sus más caras ilusiones, el trabajo de cada día en esta zarzuela, ese sainete o aquella revista, que le proporcionaban el renombre artistico y el beneficio económico, fue retrasando su labor operista y alejándole del Real.

Otros compositores surgieron con no menores entusiasmos. Quizás de los mejor pertrechados fue Don Emilio Serrano Ruiz. Le conci, - y me honro con su afec
to, - en su ancianidad; y dudo de que existiera un compositor más entregado a la
campaña de la ópera nacional. Y, sin embargo, ¿que tuvo que hacer Don Emilio

cuando se acercó a nuestro primer teatro lirico? Claudicar de nuevo. Es triste la confesión; pero hay que hacerla. Tres óperas logro estrenar Serrano ens el Real. con unanime acogida satisfactoria: IRENE DE OTRANTO, DOÑA JUANA LA LOCA y GONZALO DE CORDOBA. Bien. Pues las tres tuvieron que ser vantadas en italiano, porque as'i lo exigian los cantantes de esa nacionalidad que habían de interpretarlas. Eram artistas de prestigio que imponian sus condiciones; a la Empresa le interesaban ellos y no otros; y el autor, o aceptaba sus condiciones o se quedaba sin estrenar. Lamentable. Pasados los años, atendiendo requerimientos de una nueva Empresa del Regio Coliseo, Don Emilio Serrano solicitó de mi padre, - luego me permitiré hablar de los esfuerzos de Carlos Fernández Shaw en pro de la fopera española, - que tradujes e al castellano, sobre la música ya hecha y estrenada, el libro de DOÑA JUANA LA LOCA. Más de dos meses estuvo el adaptador sometido al tormento de acomodar el lexico castellano a los cantables de la letra italiana. Quedó hecha la labor a satisfacción de todos, y admitida la obra para su reposición "en la próxima temporada". Pero lo cierto es que DO-NA JUHNA LA LOCA no se repuso ni en español, ni siguiera en su versión originaria. Lo mismo que a las operas de Serrano les ocurrio, en los años finales del siglo XIX, a las Speras del famoso maes tro Eslava LAS TREGUAS DE TOLEMAIDA, EL SOLITARIO y DON PEDRO EL CRUEL y a las primeras WW Don Tomás Breton se enfrentó con el genero lirico.

Hemos vuelto a nombrar a Bretón. Párrafo aparte merece su labor en este as pecto. Dueño de una técnica profunda, en posesión de una gran fuerza de voluntad y alentado por un auténtico entusiasmo, se consagró durante muchos años a soñar con la ópera española. En la Prensa diaria, en el libro, en la Cátedra y en el Teatro fue su obra de verdadero apostolado. Animaba a los demás compositores a que trabajasen en este género, apuntaba ideas, multiplicaba iniciativas y, predicando con el ejemplo, escribió una porción de óperas que, com mayor o menor resultado, influyeron de manera incuestinable en las posibilidades de la gran ópera nacional. Fue la primera la titulada LOS AMANTES DE TERUEL, en versión literaria compuesta sobre el célebre drama de Hartzenbusch. LOS AMANTES DE

TERUM, - "tonta ella ye tonto el, - gus taron mucho. El publico del Real pudo comprobar que en el compositor salmantino había un verdadero maestro, capacitado para este el evado genero. Era en el invierno de 1889. La critica musical se enzarzo ena una serie de enconadas polemicas, precisamente como consecuencia del triunfo. En mi biblioteca de Madrid conservo dos folletos que demuestran la pasión que entonces se agitaba en trono de los compositores jevenes: uno es un opusculo del prestigioso critico de LA EPOCA Don Antonio Peña y Goñi nebando al autor "el pan y la sal", censurando las desmesuradas dimensiones de los números y acusándol e de fal ta de inspiración; el otro presentaba en cambio a Breton como el Mesias del arte patrio que venía a renovar totalmente el panorama lirico español. Una cosa era evidente: que en juestro mundo lirico habia pasión y se marcaban, - como los había en el campo de la Zarzuela, - importantes grupos de escritores y aficionados partidarios de éste o de aquel compositor. Ello era muestra de vida, de lucha, de confiamza en el proximo florecimiento de un genero que ya florecto en otros países. El mismo Breton se sintió con a ánimos para acometer nuevas aventuras, y no tardo en dar a conocer en el Real su nueva mopera GARIN, en la que cometió el error, acaso disculpable, de componer al mismo su libreto; error en que incurrió varias veces con las lamentables consecuencias de que frases, versos y aún palabras suel tas de sus textos se comentaran más de una vez en tertulias y cenáculos, acompañados por "benevolas" risas. Pero el hecho fue que GARIN tuvo también favorable acogida y que una de sus páginas, la "Sardana", se ovacionó sin reservas y quedo en los repertorios sinfónicos de las erquestas españolas.

No tardó la tenacidad de Don Tomás Bretón en conseguir el clamoroso exito de público soñado. LA DOLORES, - todos lo sabeis, - triumfó en Madrid y en toda España y llevó a nuestros hermanos de América el aliento, - vigor de raza y nobleza de caráster - del pueblo aragonés. Un dramaturgo rápidamente consagrado, Don José Feliu y Codina, había hogrado con un drama fuerte, ambientado en Calatayud, una sólida reputación. Bretón convirtió el drama en opera y transmitió a su orquesta los graves y encontrados acentos de los personajes de la acción.

Y, como Chapi en LA BRUJA, acertó en LA DOLORES con una vibrante jota que conmovió inmedia tamente al auditorio. Noche memorable. Terminado el estreno, el maestro Bretón no dudaba de haber ganado definitivamente "la batalla de la ópe ra". Y mesta, la ópera española, fue desde aquel momento su obsesión.

Avanzando cronológicamente,— sin perjuicio de luego retroceder en busca de otros autores,— continuardo esta rápida evocación bretoniana, recordando la serie de sus nobles empeños. Después de LA DOLORES, dosa óperas más dirigió el maestro en el Real: GUZMÁN EL BUENO y RAQUEL. Se produjo más tarde, en la primera decena del presente siglo, la gran aventura del Empresario Don Luciano Berriatúa en pro de la ópera española, que le llevó a construir de nueva planta un hermoso coliseo que tituló: TEATRO LÍRICO, Món Tomás Bretón,—lcómo noi,—fue de los primeros en apoyarle y en ofrecerle obra. Y sobre un sugestivo libro de Don Muan Antonio Cavestany titulado FARINELLI evocó el ambiente, la música y el espíritu de aquel Madrid del primero de los Borbones de España, cuya Corte gustaba de divertirse con las novedades que le llegaban de Italia. Pero ni FARINE-LLI,— con ser obra muy hermosa,— ni las demás óperas que entonces se estrenaron hicieron el milagro de procurar un buen negocio al emprendedor Berriatúa. Artisticamente fueron grandes éxitos, pero no podían soportar sobre sus propios gastos los de la amortizació/de las obras del Teatro y otros no menos previsibles.

ciendo compatibles sus dos supremas obligaciones de aquel momento: la Dirección del Real Conservatorio de Música y Declamación y la composición de nuevas partituras de ópera. Que yo recuerde, estrenó: en un acto, EL CERTAMEN DE CREMONA, versión lírica de un ballo poema de François Coppée; y en tres actos, TABARé y DON GIL DE LAS CALZAS VERDES: aqual, sobre un libro del uruguayo Zorrilla San Martín, y este, sobre una adaptación de de la comedia famosa de Tirso de Molina. El veía y sentía el Teatro en grande, con amplias concepciones de temas y desarrollos. Y algo parecido, o acaso más, le ocurrió con el importante oratorio EL APOCALIPSIS, concebido con magna ambición.

He hablado de la aventura de Berriatúa en el Lirico. Bien se comprenderá Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

-7_bis que otro éleitre maeitre sociétado frie Chapi, que se haccaba a la sæjon exclavigaclo for las gasquelas glis sæinelas. Pero sin Resperto, que era olis sonader della spera, acudió à lacus Carrión, su-libre tirta en nunchos afortunados o ea Siones je de equella colaboración surgió CIRCE, becca é fulgurande, fer arrailiada per les oleracierles Les nionniers de operella despracia cla lupiera. à Le agracle eis el-publiev å du huriam Bernatua su Sacrificio? En rus cos alguns: casa pererar que hubo quien se alegró de su desartre, Por to nueus, hubo ferien erentis cetes verses? Bessialua : le has éguiro cado. Ju ruina es Connentable, q'es Tu come por las cameaules le à souar, elempaciado, en la Opera france, Macional

Berniatuia: clinige hacia octo -En anagnifica vista, L'Cacco organiza un linglacco de baile, de fronton o ele revista. à l'or coné ga aus le acuerde, del Loronton? La pelviaris son gente any con palmits, posturas a oficións, z 7 e daran, galan, mas resultado Leve et my précaris que haita hy le hour dades Chapi, Serrano, Viver z Brelvi! A perar ece la ocurriela con Cisce ann le gredaba, mo obs-Tæule, à su Resporte Chapi aes meter

que otro ilustre maestro solicitado fue Chapí, que se hallaba a la sazón esclavizado por las zarzuelas y los sainetes. Pero Don Ruperto, que era otro soñador de la ópera, acudió a Ramos Carrión, su libretista en muchas Movemente afortunadas ocasiones; y de aquella colaboración surgió CIRCE, bella y fulgurante, pero arrastrada por los desaciertos económicos de aquella desgraciada Empresa. Aún le quedaba, no obstante, a Chapí acometer el mayor sacrificio de su existencia en favor de la ópera nacional: la inolvidable MARGARITA LA TORNERA, sobre libro de Carlos Fernández Shaw, que, estrenada en el Real en 1909, había de procurarle um clamoroso triunfo y había de costarle la vida. No es hiperbólica la frase Dirigiendo uma tarde su obra, al frente de su orquesta y de sus interpretes, se sintió el maestro atacado por imprevista fiebre; esta fiebre se cebó en una naturaleza que acababa de ser sometida, en ensayos y estreno, a agotadoras prue bas; la fuerte naturaleza del enfermo no pudo reaccionar; y Don Ruperto Chapí agonizó, cantando en su delirio de moribundo la "zarabanda" de su idolatrada MARGARITA LA TORNERA.

La zarebounda enta presa
ele amores de un liconeia plu;
z el in mante enamora do
- Ce de comisa, de Holanda;
nua, la muchacha traviera,
ele comià la Zarabon da!
Anda la zarabon da

que el amor le Co-manda

Pero MARGARITA había quedado triunfante, y a lo menos que tenía derecho la memoria de Chapi era a la permanencia de su obra. La critica había echado las campanas a vuelo. Ahora sí que había opera nacional! Una de las primeras autoridades criticas, Don Manuel Manrique de Lara, había escrito: "El maestro Chapí ha alcanzado un triunfo tan grande como yo no recuerdo otro ninguno.MAR-GARITA LA TORNERA es una demostración admirable de lo que, - de contar con la protección oficial, - pudiera producir nuestro Arte. No es Ruperto Chapi en España un artista único y solitario, aunque sea el más grande de todos. En derre dor de al se agrupan muchos compositores que esperan pacientemente a que alguien les tienda una mano amiga." Arimón, Eluardos Muñoz, Fesser, Azenar Navarro y los demás críticos volcaron también sus elogios y sus optimistas vaticinies. Y, sin embargo... Ni la atormentada MARGARITA, la monjita castellana, en 1909, ni años antes la maga hechicera CIRCE en el Teatro Lirico, habían consee guido el ansigdo milagro. Si en la aventura de Berruatúa, a CIRCE con toda su leyenda homérica y a FARINELLI con toda su galanura italiana, les había demos-Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

trado nuestro público su minima indiferencia, y el frame poema de RAIMUNDO LU110, hecho ópera por el maestro Ricardo Villa, tampoco había podido romper lo
que ahora llamariamos "la barrera del sonido", en 1908 1909, después del triunfo de MARGARITA LA TORNERA, nada considerable habían logrado los compositores
nacionales. Había que seguir la lucha en Madrid y en su reducto del Real.

No era sin embargo todo Madrid ni mucho menos. Tanto como el Real, - si no más, - contaba el Liceo de Barcelona, a cuya historia vá unida la de muchas operas meritorias. He de retroceder ahora a los tiempos donde aparece claro y firme el esfuerzo de muchos músicos valencianos y catalanes, no sólo en el Liceo, sino en la Casa del Teatro y en los coliseos Principal y Nuevo barceloneses. ¡Tiempos aquellos del XIX, en que se debatian, alimentando sueños de gloria, Martin y Soler, Sors, Carnicer, Vilanova y, sobre todos, Vicente Cuyas, el Wall genio malogrado que con una sola ópera, LA FATUCHIERA, hizo concebir muy fundadas esperanzast Todos ellos también se vieron obligados a aceptar imposiciones de Empresas y cantantes; y tuvo que pasar aun bastante tiempo para que en Barcelona pudieran cantarse las operas en idiomas vernáculos. Luego llego en Barcelona y Valencia, como en Madrid, la epoca de los ambiciosos intentos y de las halagadoras realidades. Saldoni estreno BOABDIL y GUZMAN EL BUENO; Pedrell, -Don Felipe Pedrell, el maestro de Falla, - dió a conocer muchas obras, entre w ellas, QUASIMODO, EL CONDE ARTOS y LOS PIRINEOS, su obra capital, en la que al entó pujante el heroico anhelo de una raza; el valenciano Don Salvador Giner, # EL SONADOR Y SAGUNTO; Lamothe de Grignon, HESPERIA; Cassado, EL MONJE NEGRO; Pahissa, ya mas recientemente, LA MORISCA; Juan Manen, ACTE; Enrique Morera... Al llegar a este punto, permitaseme un comentario más reposado: Morera fue en Cataluña, respecto a la opera, lo que Breton en Madrid: el gran tozudo del gran genero lirico teatral. El oriento su labor hacia la WWW exaltación de las preeminentes figuras de la historia catalana y de las muchas virtudes de su comarca; y, como Pedrell en LOS PIRINEOS, se enfrento con la opera en sucesivas apasionadas visiones grandiosas. JESUS DE NAZARETH, LOS MONJES DE SAN AIMANT, LA BOJA, TASSARBA, BRUNISELDA, TITAINA, EMPORIUM, y DON JUAN DE SERRALLONGA respon dieron a este ideal. EMPORIUM fue el triunfo de su consagración. El inolvidable posta Eduardo Marquina le había dado tema y situaciones de gran aliento lirico, y el compositor catalán, popular allí por su sardana LA SANTA ESPINA, supo aprovecharlas con inmejorable resultado.

Otro músico catalán le había acompañado durante algún tiempo en el afán de la composición operista. Las primeras obras del inolvidable Amadeo Vives habian sido operas. Tanto ARTUS como EUDA DE URIAC, es trenadas con creciente exi to en Barcelona. pertenecian al periodo de la primera juventud del famoso compositor. Pero no quiso Vives reducir su lugha teatral a Barcelona, y se traslado a Madrid, ansioso de competir con los maestros Chapi, Breton, Gimenez y Caballero que se distribuien los favores del publico en la capital de España. Y en Madrid, como no podía menos de suceder, fue absorbido el maestro catalán por los mundillos de la Zarzuela y del Genero Chico, donde tantos exitos le esperaban. Ya hablaremos otro dia de toda la producción popularisima de Amadeo Vives. Aqui en cambio no podemos dejar de consignar la aportación, - "consciente, decidida, en tusias ta", como el proclamaba, que Vives hizo a la gran campaña en favor de la opera nacional. Tres títulos, que yo recuerde, marcan y valoran esta aportación, con obras que fueron estrenadas en tres distintos teatros madrileños: el Lirico, - no en la temporada de Berriatúa, sino después, - el Real y la Zarzuela. Fue la opera del Lirico BALADA DE CARNAVAL, sobre un poético libro de litis Fernández Ardavin. Transcurria la segunda decada del presente siglo; Vives había conocido la preciosa voz de tenor de Juan de Casenave, y para este cantante escribió su balada. ¡Con que satisfacción el auditorio se embriago con los sugestivos encantos de aquella partitura! Pero sus reducidas dimensiones, - un acto, - no podían habiar de un ambicioso empeño del maestro. Empeño, y grande, había sido el de la obra estrenada años antes en el Real, casis a continuación del triunfo de MARGARITA LA TORNERA. Hacia toda la sólida preparación de Vives, su absoluta confianza en sí mismo y su prestigio logrado a traves de muchas obras, para afrontar el estreno de una nueva opera a continuación de MARGARITA, ensalzada sin reservas por una critica que se había declarado uná

nimemente chapiniana. No obstante, Vives triunfo también con las nobles armas de su tecnica y de su inspiración. Había escrito el libiteto de COLOMBA Carlos Fernández Shaw, el mismo libretista de MARGARITA LA TORNERA. En colaboración ahora con Luis Lopez Ballesteros, se había inspirado en la novela de Prospero Merimee, donde se enfrentan los odios y rivalidades del pueblo corso. Y Amadeo Vives, captado por el ambiente y por el dramatismo de la acción, escribió una partitura rica de colorido, pródiga en contrastes y de gran fuerza lírica. Pero Vives pudo conocer también en aquella ocasión no pocos sinsabores. No se le olvida la tarde en que el maestro citó en un Café de la calle del Arenal, próximo al teatro Real, a los libretistas de COLOMBA. Yo, que era un mozo de diecisiete anos, acudi con mi padre y asisti a la entrevista. In maestro venia del ensayo y estaba desolado. De las promesas que los Empresarios le habían hecho de proporcionarle cantantes para COLOMBA no existia ni el recuerdo: se había encontrado con un cuadro de excelentes artistas sin duda, pero sin prestigio ni autoridad, que no podrían añadir con sus nombres el menor interes a la representación. Era el incapaz de rechazar injustamente a esta tiple, ese tenor o aquelbaritono; pero ni eran las figuras prometidas, ni su incorporación suponia en la Empresa el menor deseo de ayudar a la WW Opera española. Y con una un cuadro discreto de cantantes se estreno COLOMBA en el Real en los comienzos del año 1910. El exito fue brillantisimo, tanto en la noche del estreno como en las pocas representaciones que luego se hicieron de la obra. Y la critica aplaudió sin reservas, pero sin responsabilidad, la labor de músico, libretistas e interpretes. Se había perdido otra gran acasión; y se había perdido ante la pasi vidad de la Empresa y entre la indiferencia del publico abonado, que solo ocupo en la noche del estreno la mitad de las localidades. Pero, como la obra era considerable y el esfuerzo realizado inmenso, se alzaron voces y se movieron plumas enardecidas puntualizando la gravedad de lo que sucedía. No fue de las menos generosas la actitud de Eduardo Marquina que, en una carta a un periodico, que reprodujo toda la Prensa de Madrid, llamaba la atención sobre las calidades de COLOMBA y rompia una lanza por la Opera nacional. Contestó a Marquina, agradecido, Carlos Fernández Shaw, exponiendo la necesidad de una ayuda estatal para el Teatro Lirico y proponiendo un sistema de Concursos para favorecer la composición operista. Otros escritores terciaron en el asunto; todos convinieron en el argente precisión de una acción energica y eficaz...y el caso fué que las cosas siguieron como estaban.

rHabia que oir meses después a Amadeo Vives en su tertulia habitual de un Café de la calle de Alcalá! El no volveria a dar una obra suya al Real; el no volveria wa a estrenar una opera sin garantias artisticas y economicas. Y, como lo anunció, lo hizo: en la temporada de 1914 a 1915 entregó Vives al fallo del publico MARUXA; pero, ¿Monde y como estreno su luego popularisima opera? : en el teatro de la Zarzuela, con una Empresa particular y después de haber el egido, durante un par de meses de pruebas, todos los artistas, uno por uno, que habían de cantar su obra. Así tuvo por protagonista a la magnifica soprano Ofelia Nieto, descibrió en Emilia Iglesias una artista de extraordinarias cualidades y logro, en suma, todo el reperto que pretendia. La obra no sobo triumfo clamorosamente, sino que obtuvo un gran resultado económico; y paseó las bellezas melódicas de Galicia por España y por todo el mundo. Populares se hicieron los borreguitos de MARUXA y el "Golondrán" del bajo, que incorporó Paco Meana con excelentes facultades y gracia de buena ley. Desde entonces MARUXA, - discutida y admirada por profesionales y aficionados, - compartió con MARINA y LA DO-panos. El maestro Vives se había salido con la suya. Holondron

Que había hecho mientras tamto el teatro Real? Alli, en aquella orquesta, como profesor de viola, venía afanándose desde hacía tiempo un gran compositor de sólida técnica y conocimientos profundos. Puede decirse que, muerto Bretón, nadie sintió en Madrid el amor a la Opera española como Conrado del Campo, maes tro en el Conservatorio de varias generaciones de músicos. Conrado, educado musicalmente en la escuela alemana, era uno de los profesores solistas del "Cuarteto Frances", prestigioso por sus conciertos en la primera decada de este siglo. En al alentaba el impulso de los grandes compositores europeos del XIX; y

su afán estaba puesto en ese genero deslumbrador que representaban las magnas concepciones de Ricardo Wagner. Conrado pidió a Carlos Fernández Shaw, principal provesdor de libretos de opera entonces, el libro para una comedia lirica en un solo acto. Mi padre se fijo en la patética situación que el Buque de Rivas creara al terminar su celebre drama DON ALVARO O LA FUERZA DEL SINO; se com penetro con aquel grandioso momento y escribio para Conrado del Campo EL FINAL DE DON ALVARO. En efusiva fue la acogida que el público del Real dispensó al que todavia seguia siendo primer viola de su orquesta, que Conrado se animo a W correr una nueva aventura. No encargo entonces a poeta alguno la confección del libro; ser limitó a tomar el texto casi integro de una comedia en verso que Carlos Fernandez Shaw habla estrenado con Maria Guerrero; y sobre aquel diá logo con situaciones poéticas y dramáticas y ante un ambiente intensamente 11rico, compuso la música de LA TRAGEDIA DEL BESO, inspirada en uno de los cantos de la DIVINA COMEDIA del Dante Alighieri. De aquella partitura, que gus to mucho y fué muy celebrada, quedó la versión de concierto para gran orquesta, que describe, visto por el Dante, uno de los circulos del Infiermo.

Conrado del Campo fue entonces feliz. Hombre ingenuo, sofiador ambiaioso, trabajador infatigable y artista de una pieza, se consagró por entero a la obra Con de la Opera nacional. Tomás Borrás, - otro de nuestros literatos embarcados en la nave lírica española, - estrené dos éperas muy diferentes: una épera de cámara, FAN TOCHINES, graciosa y original, que acaso sea su producción más afortunada, y EL AVAPIES, gran WWW exponente del Madrid del XIX, en la que tuvo la colaboración W musical del granadino Angel Barrios. Pero no se dié por satisfecho con estas bazas bien logradas, y acudió con los afimos de un estudiante aventajado a cartámenes y concursos nacionales. Gran galardón de uno de éstos correspondió a LOLA LA PICONERA, con libro que le escribiera José María Peman, conservando las principales figuras y la intriga de su comedia CUANDO LAS CORTES DE CADIZ. La obra se estrené en el Liceo de Barcelona, y el maestro vió premiados una vez más sus trabajos y afanes. Y produce estupor pensar que cuando la muerte arrebató a Conrado del Campo del cariño de los suyos, se hallaban

sobre su mesa de trabajo, - taquella mesa con verdaderas montañas de papeles y libros!, - las partituras totalmente terminadas de no menos de cânco óperas más: LA MALQUERIDA, sobre el drama conocidisimo de Benavente; EL DEMONIO DE ISABELA, versión lirica y consecuencia de un episodio del PERSILES Y SEGISMUNDA cervantino; y tres con libros del también incansable y siempre entusias ta Tomás Borrás.

Fue la de Conrado una generación de compositores sugestionados por la Opera. Eran altruistas amantes de ella; escribian paea "el gran genero" con absoluto desinterés económico; les atraia unicamente la posabilidad del triunfo; se habian enamorado de la gloria; y aunque esta casi siempre se les mostraba esquiva, sofiando con alla trabajaban y morian. Así nacieron : LA ESPIGADORA, de Facundo de la Viña; YOLANDA, de Vicente Arregui; MENDI MENDIYAN y LA LLAMA, de José Maria Usandizaga, a WWWW dedicare especial WWWWW recuerdo en la proxima charla; y otras dos operas que ya se anunciaron en la campaña del Mirico de Berriatua y se estrenaron muchos años después: LA MAJA DE RUMBO y LA VENTA DE LOS GATOS. La primera, creación del mismo Don Emilio Serrano que tanto había luchado a fines del XIX contra la imposición de los libretos italianos, vió la (como de dicha al hablas de la luz de la bateria, en el gran Teatro Colon de Buenos Aires. Ena una obra acusadamente madrileña con evocaciones de tiempos goyescos: la maja enamorada, Militar don juan esco, el jaque matén, la Casa de Técame Roque, el rosarie de la durora. Tuvo un esito claro y caluroso. Sin embargo, Don Emilio Serrano se murió sin ver realizada su ilusión de estrenar LA MAJA DE RUMBO en el Real de Madrid. La otra opera, LA VENTA DE LOS GATOS, era "del otro Serrago": del gran Pepe, hijo de Valencia, - de Sueca para más puntualizar, - y autor del famoso Him no de la Exposición valenciana, que fue, a y ya lo veremos en su momento oportuno, el ultimo cultivador de la obra lírica en un acto. En este caso, Pepe Serrano se comprometió a entregar a Berriatúa la partitura que se obligaba a componer en el termino de un año, para el bello libro que, inspirado en Becquer, le habian escrito Serafin y Joaquin Alvarez Quintero. Tardo desde luego más de un año en hacer esa música. Tardo...más de dieciocho años; y cuando la

obra se estrenó en el teatro "Madrid", de la capital de España, ya habían fallecido el compositor y uno de los hermanos Alvarez Quintero.

¡Pobre Opera española! Por si algo le faltaba perdió uno de sus más destacados baluartes: el teame Real tuvo que ser demolido por amenazar ruina su edificio; comenzó en seguida a ser reconstruido...y aún vivimos con la esperanza de su próxima reinauguración. Acogido el género a la hospitalidad del Liceo bar celonés, cumple este la obligación de representar aada año una ópera nacional: allí se han estrenado varias de las que hemos reseñado y otras que, aisladam pero arrogantemente han puesto a gran altura la valía de nuestros músicos. Ejem plo: EL GIRAVOD DE MAIG, antes citado, de Toldrá; LA LOLA SE VÁ A LOS PUERTOS, de Angel Barrios, súbre una versión de la popular comedia de los hermanos Macha do; y el poema CANIGO, del Padre Massana.

En Barcelona y en tiempos recientes, aunque no en el Liceo, se estrenaron también dos óperas que acreditaron el talento musical del compositor valenciano Manuel Penella: EL GATO MONTES, pravio cuadro colorista, y DON GIL DE ALCALA,- obra escrita para orquesta sóló de cuerda,- que supo unir en nuestra sensibilidad la emoción contrastada de dos ambientes entrañables: Mexico y España.

Restame hablar de los compositores españoles que se hallan en plena producción y han consagrado al amor de la Opera muchas horas de trabajo y ensueño. Cuando Usandizaga lanzaba con MENDI MENDIYAN sus épicos cantos vascos, o tro músico, con temporáneo suyo, tejía sus primeros idilios cantábricos. Era Jesús Curidi, por Director del Real Conservatorio de Música, que daba a MIREN IXU sabor de egloga y aroma de romanticismo. Nacida en Bilbao y bautizada en San Sebastián, MIREN IXU fue aplaudida por el público de Madrid y más tarde premiada por el Estado. Y en el mismo Bilbao, muy poco después de su hermana mayor, AMAYA recogía los heroicos acentos de la raza vasca, y Jesús Guridi el evaba a su tierra querida un monumento de arte perdurable. Vasco también, de Guipúzcoa, es Pablo Sorozábal, que asimismo, entre su considerable labor teatral, ha rendido su tributo al gran género con una que el denominó "ópera chica", sin duda por haber reducido sus limites a un acto. ADIÓS A LA BOHEMIA contiene una de las

partituras más interesantes de Pablo Sorozábal. Y son muchas las que ha compues to de indudable interés.

LA VIRGEN DE MAYO fue la ultima opera española que se monto en la escena del Real. Su autor, jovencisimo entonces, era Federico Moreno Torroba, hijo de uno de los más esclarecidos organistas con que ha contado España en estos últimos tiempos: Don José Moreno Ballesteros, de feliz memoria. Luego, al cabo de los años, convirtió el mismo Torroba en ópera la zarzuela LA TEMPRANICA de Geronimo Gimenez, y su versión nueva pasó a los repertorios liricos. Recientemente, mi hermano Rafael yo hemos intentado fortuna con una verdadera opera de Cámara, que ha llevado música también de Moreno Torroba. Se titula BROMAS Y VERAS DE ANDALUCIA, y su partitura jugosa, llena de luz y de garbo, acaso no tarde en recibir el bautismo de los públicos de America. Otro maestro de la misma generación, Enrique Estela, probó suerte y obtuvo premio con LA HEBREA, estrenada en Madrid y con otra opera, de ambiente valenciano, cuyo título se resiste ahora a mi memoria. Valenciano como Estela es Leopoldo Magenti, que de concertista de piano pasó a compositor y profesor en el Conservatorio de su ciudad na tal. Su opera regional, FL To RRENZetrinfo clamorosamente en aquella tie rra donde la luz y el color no son exclusiva de los pinceles de sus pintores, porque también hacen pintura impresionista sus músicos. Párrafo aparte merece Jesús Leoz,- el malogrado Jesús Leoz, recientemente fallecido,- que dejó sin estrenar la partitura de su amada BARATARIA, basada en el conocido episodio quijotes co de Sancho Panza en la Insula. Según el agudo critico Antonios Fernán dez Cid, devoto admirador de Leoz, BARATARIA no Ww podrá estrenarse, porque quedo incompleta en su composición y con war muchas páginas sin instrumentar . In músico de las calidades y del personal modo de hacer de Leoz ser la empresa arriesgada acometer, con colaboraciones buscadas, el estreno de la obra-Pero han quedado fragmentos y números, como una romanza de tenor con aire de romancillo, un brillante duo de tiples y "un número de conjunto para bajo, pequeñas intervenciones solistas, coros y orquesta, en que la sensibilidad y fineza de su autor, su sentido de la proporción, resaltan como en sus más inspiradas obras. Obra maestra lograda y legada por Leoz a los buenos aficionados fué la estrenada por él muy pocos antes de morir: el retablo navideño PRIMAVE-RA DEL PORTAL, sobre libro compuesto, con trozos clásicos y aportaciones propias, por Enrique Llovet. Fernández Cid resumió así su impresión lírica: "Buena, magnifica música: sin grandilocuencias, sin timideces ni alardes; con un lenguaje actual, enraizado en nuestro ayer. De otro tipo y de distinta orientación, puesto que linda, no con el arte moderno, sino con la tradición operis ta internacional, es la ópera de Camara BYRON EN VENECIA, con la que Eduardo Aunós, el actual Presidente del Tribuñal de Cuentas de España, evidenció sus dotes IJ innegables de experto y entusias ta aficionado.

Pero, aparte de la producción de Conrado del Campo, ino esperan su estreno otras operas españolas? WW Evidentemente. Si ahora se levantara el telón del teatro Regl de Madrid y la Empresa pidiera obras a los compositores Waraw nacinales, se encontraria a buen seguro perpleja ante las carpetas pletóricas de notas que guardan sus autores. Yo solamente con zoo, en disposición de ponerse mañana mismo en ensayo, varias muy interesantes: GITANESCA y GERINELDO, de Fernando Carrascosa, un granadino con mucha enjundia andaluza dentro y una vena melodica sugestiva; ROMANCE MORISCO, del inolvidable Don Bartolome Perez Casas, el Director famoso de la Orquesta Filarmónica madrileña; una nueva CAR-MEN, con libro de José Maria Peman y música de Ernesto Halfter, hecha por este antes de consagrarse, - y ya hablaremos de ello, - a LA ATLANTIDA WE de Manuel de Falla; EL RAYO DE LUNA, de Manuel Fernández Alberdí, partitura premiada por la Real Academia de Bellas Artes para la concesión de una beca de estudios para Italia; EL ANILLO DE PERICLES, de Victorino Echevarria, subdirector de la Banda Municipal de Madrid y, sin perjuicio de rectificar, tengo noticia www.ww de que existen terminadas partituras de Oscar Espla, Montsalvage, Monpou, Zamacois y otros prestigiosos músicos de Cataluña. Para terminar con esta enumeración de compositores maduros y cuajados, hablare de Arturo Dúo Vital. Es el músico, - profesor del Conservatorio, - que acapara todos los premios. Por eso, al lograr de al la composición de una autentica opera racial, pensamos si no

será el capaz de acometer, con ambición de premio, enta obra para la que hacen faltan los entusiasmos de la juventud y los arrestos del Cid. Digo esto porque se trata nada menos que de EL CAMPEADOR, con sus tres actos heroicos terminados y su ambiciosa proyección sobre el futuro. La figura de Rodrigo lo llena todo: la guerra y la paz; los ardientes llanos de Castilla y las huertas uberrimas de Valencia. Y en sus huestes no sólo hay guerreros, sino labriegos y pastores, que se suman a sus mesnadas por admiración y sugestión de su fama:

"Escudero soy de un algerez,
iy a la guerra voy!

Me cego la luz de Rodrigo,
isu escudero soy!

A su lado nada me asus ta,
ime protejo en el!,
y me creo un fiero enemigo
de la hues ta infiel."

venes en esta hora de 1960? Narciso Bonet y sus compañeros de Cataluña y Cristóbal Halfter, Luis de Pablo y sus condiscipulos de Madrid WINGHAY afrontan creaciones de varia indole, muy valiosas, pero sin tendencia francamente operista. Cristóbal no desdeña lo teatral, pero buscándole las cosquillas con aportaciones quizás arcaicas. No hay que ser pesimistas. Pronto darán con fórmulas que les haga unirse, a su manera, a sus antecesores. Porque lo cierto es que hoy son muchas has partituras que aguardan su estreno, mientras que sus autores, impacientes, acarician sus hojas. Clásicas, mománticas, modernas, revolucionarias... Que fortuna tendrán recervada esos miles y miles de Mayora antecesorados del genero? Que el Real se termine con prontitud; que el Liceo siga cola borando con fe y que todos los músicos capacitados sientan de verdad el estimu lo de ver convertido algún día en realidad el ballo sueño de la Opera española.

CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAW FERNANDEZ-SHAW & PERNANDEZ-SHAW & GRAW TR-Tables. Livres que se halla su plana Maboración. L'ene emoción recigio, sa, pero toubien hondrera humama, Se trala mada mem que ele la evocación, musical q litera. ria, cle-las fundaciones lesena nas. En la exactación de la figura de Semla Feresa de Je--sus, à trower de les comper au dolertes grant « Clours, de Es-poura, ha Scrila será combacha for ma contracts & contrain ... persol importancia en la obra las maser evaler: voces-mig-las en les fondes compesions, voces angelicas éle 50 ptanis en les conjuly conventueles. Ja cita heclis el fiélogo elel rélablo. Su ac-ción se suprave en la época actual q en le taite come Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

Se scepone que se han dingido poelas y hovaderes de Espaine > Amèrica, para rendir homeneje a-la innuvital feresa de Jesus, engr reiles réprésan en aprel Convents de la Orden Casmelitana. Aute la unprerionante færhada del Evin-vento eaulan; lleva la voz Contoute un Leur q lejen et Toms, Inás que 15 de, come a de, la moveación es un recitado sobre la amisiea, en interpola. - cione, sui neule moule l'initas. 7 dice an - la envoeación sle los foetas histano ecurerie amos en erla opera arcaica, que Waterda my moder nomente, ospira à imprenonar a les bublier de Ly q l'oubien, - no hay que megares, - a sus et las polèmeas

3000 nuellas Cas parhlures pere aquardan su estreno, acciacta, que Sies autores, impatientes, acontian ser højan Clancar, vormændreas, Molernos, revolucionarias... à Euré fortuna l'enocian reservadas con miles quites ele souieles, ausioses de volor? à kné ens hace folia à Doles Cos sincera mente enannvæder del genero? due et Keal de Eesmine en poutitiel; que el Lices sign estabesauch ou le g que totes les ruisiers capacitades sicular Eleverdad el estimulo de ver convertido selgin dia en tealidad el bello sueux Ele la Opera Espanola.

GFS-213-A07

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (7ª Conferencia en Méjico)

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

(Séptima Conferencia en México)



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAV

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL (Septima Conferencia en Mexico)

IL TEATRO DE MANUEL DE FALLA Y LAS APORTACIONES DE ENRIQUE GRANADOS, ISAAC ALBENIZ Y JOAQUEN TURINA.

He llegedo a un momento de gran interés para al Teatro Lico Españolm contemporáneo. Como en otras ocasiones, me valdre de recuerdos personales, aportando observaciones y juicios que modifiquen o reafirmen opiniones criticas ajenas de indiscutible calidad. Se trata de la aparición en escena de un valor excepcional,— Menuel de Falla,— a cuya música estaba reservado el vuelo universal, que es el máximo premio a que un artista puede y debe aspirar. Me vais a permitir que os lea una semblanza poética de Falla, que he compuesto para que osya acerquiis espiritualmente a su personalidad como hombre y a su obra como músico. Dice así, con el titulo de TRIBUTO A MANUM. DE FALLA:

Porque lo fuiste todo queriendo no ser hada;
porque, empequeñeciendote, nos empequeñeciste;
por tu obra lograda
y por la que creaste y no escribiste,
suene mi voz fraterna
en las regiones de tu nuevo día,
donde es la Luz eterna
y es eterna también la Melodía.

Tu farme no podía
transubstanciarse más: la llamarada
que ardía en tu interior fue iluminando,
jornada tras jornada;
cuanto de impuro, indómito o vitando
conservaba la arcilla, de manera
que la imagen, así quinta esenciada,
se hacía transparente como cera
o asombrosa madera
por buriles angelicos tallada,
mientras que el alma, pobre prisionera;
se asomaba, hecha luz, por la mirada.

cadiz, Madrid, Granada,
saben de tus nostalgias inquietantes,
-la copla, el sol, la ráfaga, el cipres,de tus anhelos guveniles antes,
ide tus fervores intimos despues!
Te crispaba la idea de la fama sonora,
se erizaban tus nervios cual puas de chumbera,
y el rictus de tu rostro, si te excitabas, era
de sonrisa que llora.

Mostil a los dictados del vano magistorio, tu mismo con tu ciencia quisiste esclavizarte; y al aplicar a lo vulgar cauterio descubriste el misterio de tu arte: arte bravo y profundo de la copla española. que entre quejidos canta y entre sollozos grita, y sabe hacerse grande cuando se mouentra sola sobre el tapiz que tiende la llanura infinita; arte hondo andaluz, de la amarga ternura, de la pena sin nombre, de la oculta esperanza, que se quiebra de exceso de finura, como quiebra una moza su cintura en un paso de danza: arte de amor y muerte, de esclavitud o imperio. de ritmo apasionado, de lirico perdon; larte de cautiverio y arte de red noion!

Con el con su entrafiable sentido expansionista, con su cordial impulso, con su vigor racial, realizaste tu empresa de moderna conquista, dando a tu vuelo lirico valor universal; y por mares remotos y confines lejanos tu alma andaluza, henchida de emoción, se extendía; ella hablaba a las almas de los pueblos hermanos y palpitaban ellos ante una Andalucía de insondables arcanos.

Después, viene el prodigio. El artista se aquieta; pugna por anularse; y el hombre, la criatura, desdeña, iluminado, su misera envoltura ly aparece el asceta! Seco, transfigurado, transparente, raiz y resplandor, sa miento y luz; um revolucionario?, um penitente?... Quizas, Legendre amigo, un San Juan de la Cruz? Pero siempre la veta del vernaculo tronco, la chispa de la hoguera del hispanico hogar: agitado el espiritu frente al mar crespo y ronco; serenado, si amansa sus hervores el mar: ial Astlantico!, toda la visión erudita del poema y la espuma del insondable ayer. Falla enciende la antorcha, se connueve, se excita. El el españa a Verdaguer!

humo, ceniza, escoria.

Para el mundo, una intensa llamarada
con la que el genio conquisto la gloria;
para el Clelo. - leso si - la Melodia
que aún no tiene inventados sus sonidos
sino para regiones todavia
inalcanzables por nuestros sentidos:
la Melodia que nos de, amparadas
en la gracia de Dios; que nos cobije,
las verdades eternas, reveladas
sólo a las almas que el Seior elige;

de los grandes y esteriles anhelos,
del afan que nos lleva, con la MANNA Muerte,
a las serenidades AMENA de los Cielos,
y la que un día, de oros infinitos;
—sin límite en su aterea dimensión,—
difunda los mensajes inauditos
de la Resurrección.

Pero entre tanto; en tu mansión; ahora, frente al Brigma, descifrado ya, por menociones nuestras almas, que te impetran, ora... ny tu obra magna la oración será!

Quede para los críticos nusical es estudiar los valores de Manuel de Falla como compositor sinfónico; pero a nosotros nos corresponde el exámen de la influencia de sus partituras en el Teatro Lírico Español, desde su triumfal revelación con LA VIDA BREVE EN en Francia hasta la orientación de sus últimas obras. Cuatro obras escritas para Teatro bastaron para cámentar la fama de este gaditano soñador, enraizado en el cante hondo y alentador de las más sorprendentes innovaciones, que se plantó en Madrid un día de mil ochocientos noventa y tantos y se llevó, por oposición, como concertista de piano, uno de los Premios,— el Ortiz y Cussó,— más codiciados entonces en España. Le conocí poco después: cuando acudia al despacho de mi padre, en Madrid, para colaborar en LA VIDA BREVE, allá en el invierno de 1904. Em un jóven de asombrosa VIVELLIGHU vivacidad y arrebatador optimismo, que no dudaba de su arte ni de su triunfo.

Sus ideas artisticas, después de una concienzuda preparación y de sus años de aprendizaje y colaboración cerca del maestro Pedrell, eran perfectumente claras: el no abominaba de las tenorías que regian entonces el Teatro Lirico en Espaía; pero veía la imprescindible necesidad de renovarlo, basándosa por indiscutible paradoja en una regresión a las fuentes autenticas de la música popular. Y estas convicciones, que le acompañaron durante toda su vida, no fueron mera teoría, sino origen de realizaciones esplendidas que habían de procurarle la fama universal. Por eso no siguió los fáciles modelos que le ofrecian las partituras de las obras liricas entonces en boga, si-

no que, atento a sus enseñanzas pedrellianas y a su propio individualismo, se mantuvo fiel al concepto de que el drama lirico español y, en general, toda obra musical que aspire a representarnos ante el arte universal, debe inspirarse, "tanto en la fuerte y varia tradición española, como en el tesoro admirable que nos legaron nuestros compositores de los siglos XVI al KVIII. Convencido, pues, lanuel de Falla de la verdad del viejo axioma del Padre Brimeno según el cual "sobre la base del canto popular debe construirse cada pueblo su sistema artistico-musical", abordo la concepción de su pri mera obra de elevada inspiración estética con el proposito preconcebido de predicara desde el primer momento con el ejemplo. Olvidados voluntariamente quedaron los adolescentes intentos insinegros de colaborar en el Genero Chico entonces imperante, y acudiendo a su paisano el poeta Carlos Fernández Shaw, le espeto con todo cariño, pero con absoluta claridad: "Yo no quiero, Carlos, un libro de opera al uso, cargado de historia ni de guardarropia. Quiero que nos pongamos, al aire libre, en contacto directo con lo nuestro. Somos andaluces, y creo que estamos en la obligación de calar y ahondar en al alma de ese pueblo que canta y canta porque no tiene otra manera de expresar su sufrimiento. Andalucia será lo pintoreson que se quiera, pero es ante todo un pueblo que siente y que experimenta siempre la necesidad de exteriorizar ese sentimiento. Cuando canta, lo mismo que cuando baila, nos dice cosas entrafiables; y nos habla lo mismo cons honda ternura que con avasalladora pasion. A nosotros solamente nos toca cirlo: tradicir sus voces, sacar al exterior su alma y lanzar su arte, su verdadero arte, a los cuntro vientos con ridelidad. Hagane, Carlos, ese libro de que me habla centrando la anecdota en el delor de esa gitanilla de Granada, y yo intentare, cono entrando mi imaginación en esa tierra de embrujado misterio, acercarme a la formula estética que cune mis convicciones heredadas de Pedrell y la atracción del arte jondo andaluz, que me seduce y conmueve". Y como Carlos Fernandez Shaw, gaditano como Falla, supo compenetrarse desde el pri mer instante con la vehemente ilusión del compositor entusiasmado, pudo dar

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

le la ocasión para que escribiese esa partitura de la que arranca un nuevo concepto de la música dramática en España.

Es digno de observar el proceso de LA VIDA BREVE hasta su imposición en el mundo: premio - ya relatado - de la Real Academia Española de Bellas Artes de San Fernando; periodos de angustiosa indecisión en espera del estreno de la opera premiada en el Teatro Real de Madrid; desengaño y total abandono de esta esperanza y, como consecuencia, marcha del indomable Manuel de Falla a Paris y toma WWW de contacto con los más famosos compositores franceses de la spoca, Debussy, Ravel, Paul Dukas, ante quienes la musica del compositor hispano es una revelación; estreno de LA VIDA BREVE en Niza; inmediato estreno y consagración en la Opera Cómica de Paris; regreso de Falla, triunfador, a España, dondo LA VIDA BREVE, dada a conocer inmediatemente, es saludada con alborozo por la critica, pero no comprendida en toda su dimensión por el público; estreno de la misma obra en los diferentes escenarios importantes de Europa y America, a favor de sus meritos propios y de los indudables con que la favorecen el prestigio, cada dia más acusado, del autor y los sucesivos exitos de otras partituras posteriores de que en seguida hablare...Y, poco a poco, la fuerza de la renovación que se impone, no solo a favor de las esencias andaluzas, ques en Falla, - como en Albeniz o en Turina, so han pr sentado con ropajes nuevos, sino a consecuencia de aquel respeto a la gradición que aún tendra mayor consideración en obras no andaluzas que completarán la personalidad de Falla como autor comesou teatral.

Y es que Falla, de vuelta a España en 1914, torno a encontrarse en el ambiente de su juventud, pero al eccionado yn su espiritu por la reflexión y la experiencia. Intonces surge la amistad con Gregorio Martinez Sierra y nace la idea de EL AMOR BRUJO, estrenado en la reducida sela de un teatro burgues,— el de Lara,— bajo el hechizo y la gracia gitanos de una artista que entonces arrebataba a los públicos,— Pastora Imperio,— y que todavia

hoy se resiste a dar por definitivamente terminada una actuación artistica, iluminada aun por los resplandores, ya amortiguados, de sus o jos verdes. Lo que tenía dentro la partitura de EL AMOR BRUJO no tardamos en verlo marced a la versión de Concierto, - multicolor y multisonora, - que el autor entrego a las orquestas nacionales. Ya era el Falla de LA VIDA BREVE, y tambien el de las NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA. Su oredo musical estaba definido y .- como ahora se dice, - el impacto totalmente logrado. Su colaboradom Martinez Sierra babba descrito, con la exactitud de una impresión directa, la música de Falla: "música bravia, eruel y dulcisima, aspera y sofiedora, desparrada, desolada, mora y mistica a un tiempo, musica hecha con sol y llanto, con amor y muerte que, merced a no se que prodigio de alquimia endemoniada, huele a incienso y sabe a fatelidad". Volvió a ponerse sobre el tapete la cuestión, ya suscitada por las primeras composiciones de Falla. de la nacionalización de nuestra musica y del adecuado empleo de los cantos populares. Fue por entonces, - poco antes o poco despues de la difusión de ML AMOR BRUJO por el mundo, - cuando el propio Falla, en la Revista MUSICA, War expuso publicamente su creencia: "Pienso modestamente, - dijo, - que en el canto popular importa más el espíritu que la letra. El ritmo, la tonalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondilaciones y cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y al pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las lineas puramente melódicas de sus canciones. Aim dire mas: el acompañamiento ritmico o armonico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar la inspiración, por lo tanto, directamento del pueblo; y quien no lo entienda así solo conseguirá hacer de su obra un renedo más o menos ingenioso de que se proponga realizar".

m la partitura de El AMOR BRUJO fue desarrollada, como en una l'ección práctica, la teoría musical de Manuel de Falla. La comprendieron los criticos de entonces? Uno consideraba la obra una gitanería que gustaría bastante en los escenarios españoles y que en los del Extranjero haria furor, Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca FJM.

precisamente por éso: por ser una gitanería; otris se fijaba en los efectos ma estro de arcaismo musical en que el precisa insistia; y no pocos, considerando la música documentada, pero poco as equible para los auditorios actuales, velan en el conjunto de la obra una españolada más. Y no se habían dado cuenta de que, en estas obras del compositor gaditano, había base para toda una renovación de la máica tentral española.

Que en al AMOR BRUJO vibraba el alma de Andalucia era evidente; que en el romance del pescador en los sotilegios o en la danza ritual del fuego alentaba el misterio y se exaltaban las artes de la brujería, nadie lo negaba. Pero en la composición total de la obra, en sus armonizaciones y en su instrumentación había bastante más que una gitanería andaluza: había un nuevo concepto de la música dramatizada, que lo mismo podía aplicarse a Castilla, que a Aragón o Cataluña.

Precisamente fue en este periodo de la estancia en Madrid de Falla, - antes de fijar su residencia en el carmon granadino de Antequeruela Alta,ouando, en un inclvidable paseo por el Salón del Prado madrileño, el maestro -que se oponía a que se le llamara maestro, - me habit de sus devociones por Castilla y de su deseo de calar a fondo musicalmente en su espíritu. Una Castilla sobria y heroica y, sobre todo, mistica: capaz de todos los sacrificios y de todos los renunciamientos. Estábamos en la madril ena Plaza de Neptuno ante el edificio de entonces de la Sociedad de Autores. Falla, con la cabeza rapada, embutida en su sombrero hongo característico, era todo exaltación. Sus ojos brillaban, delatando el resplandor el resplandor que por ellos se asomaba. Se detuvo de pronto, y me miro con firmeza. - Está por hacer,-exclamb,- el gran poema lirico del cid. No han respondido los artistas liricos de España al homenaje que le han hecho los eruditos, reconstituyendo y exaltando la figura de Rodrigo Diaz. No le atrae las despedida del Cid en Burgos? ¡Y la marcha hacia el destierro? ¿Y el juramente en Santa Gadea? Falla, que sentía su alma sacudida per epicos impulsos, se quede sin poder

abordar esa gran ilusión: figuras recias sobre un fondo de llanura parda, prepieto a las más duras austeridades. Pero como el paisaje y los ti pos se habían aduenado de al, poco tardo en volver a fijarse en las llanuras castellanas y en sus personajes, no bien di6 remate a otra labor que había de afirmarle en su conquistado prestigio. He refiero a la farsa de EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA, inmortalizada por nuestro Padro Antonio de Alaroon en su novela famosa. Con su agudo sentido artistico Martinez Sierra comprendió que Falla podía llevar al recio ambiente del cuentecillo español del siglo XVIII las variadas ignovaciones de su arte. Corrió la obra suerte parecida a la de EL AMOR BRUJO: estreno en el teatro pequeño de Eslava, con reducidos elementos; y posterior consagración en los grandes teatros liriycos del mundo, con riqueza orquestal y apropiado mintaje. Falla hizom para EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA o, lo que es lo mismo, para EL SOMBRERO DE TRES PIOS, una partitura, digna sucesora de sus hermanas anteriores, que al prin cipio pareció extraña y hasta excentrica y luego constituyo uno de los más sólidos pilares de su producción.

teatral de nuestro músico. Cuando se estrenó en Madrid, el crítico de E. LI-BERAL, "Eristán" (Joaquín Arimón) censuró su falta de inspiración y la manía imitativa de sonidos con que Falla trataba la orquesta. Precisamente el alarde música descriptiva que campea en esta obra es, a mi juicio, uno de sus mayores aciertos. Hay trozos en los cuales el autor dramático o el cómico se imponen al compositor. "IPero éste no es música!" decian los desesoss de seguir rindiendo culto a la rutina. Y no solamente era MOSICA,— buena música,— sino que era Teatro: el eterno Teatro,— donde han de aliarse MENYEUN bellezas pemseguidas y efectos insospechados,— que esta vez buscaba su exito por los caminos de la pantomima y del comentario instrumental. Cuando los BAILES RUSOS de Diaghilew montaron la obra con el título de EL TRICOFNIO y fué nuevamente escuchada en Madrid, muchos expectadores asombrados exclamaban: —"IPero si es la orquesta la que habla!" Tenían razón: aquella orques—

tante; y el público, que había saboreado las frases y reido con las incidencias de la anecdota, se entregaba luego a la fuerza arrolladora de la jota; extraordinaria página, hoy popular en el mundo, donde el arte de la inspiración y la ciencia de la composición competían en el logro de una baza importante para el Teatro Lírico Español.

Pero hablabamos antes de la atracción de Castilla. Para puntualizar dire ahora que en Castilla la Nueva y en Aragón se fijó Falla para concebir la original partitura de EL RETABLO DE HARSE PEDRO; porque si las figuras inmor tales de Don Quijote y Sancho Panza simbolizaban la Mancha castellana, la acción del retablo representado en la Mancha aragonesa había de tener por escenario la propia Zaragoza con su Torre de la Alfajeria y todo. Y adviertas e como en la composición de esta obra no dudo su autor en afrontar,- para su version teatral, - procedimientos audaces entonces como fueron las alternativas de la fantasia y la reafiidad, y de la acción en la Venta y la de los fantoches en el retablo, así como los contrastes entre la arregancia del caballero, la suspicacia cachazuda del escudero y la SS picardia del maese, recogidas las tres en su indecible gracia cervantina e interpretadas luego con genial adivinación por la tecnica de Manuel de Falla. Las primeras audiciones del RETABLO en España, ofrecidas por el propeio Falla en el Palacio de la Música de Madrid, fueron estáticas. Coros y solistas, frente al público, lograron una ajustada versión lírica. La obra fue aplaudidisima; pero había en los oyentes la natural descrientación por carecer del conocimiento cabal tanto del proposito como del desarrollo; y fueron precisas las representacion nes escénicas para que la música, al servicio de la acción, probara las cadades eminentemente dramáticas del RETABLO. Era un nuevo genero de Teatro Lirico; un Teatro hecho con esencias populares y sonoridades anviente arcaicas que no evitaba, por temor, unos recitativos de aparente monotonia, ni soslayaba lo grotesuo, porque lo elevaba a la categoria de lo sublime. Aquel Trujamán, que iba explicando la acción de los fantoches, se anticipaba en precedimientos al de los más modernos locutores de Cine y conseguía insospechados efectos de emisión. Ya había avanzado Falla, a grandes zancadas, en
su camino de renovación lírica. Paralelamente a Strawinsky, pero mantenióndos e fiel a las tradiciones españolas, conseguía metas que antes eran consi
deradas como inalcanzables. Y fue entonces cuando puso su mirada en LA ATLANTIDA, el gran poema de Mosén Jacinto Verdaguer.

Podia ser Teatro una obra como LA ATLANTIDA? Podria interesar a un publico, remide en un graderio, avido de que despierten en el emociones? Por dría convertirse el gran poema literario en otro gran poema lirico, de posibilidades escénicas? Yo creo que Falla no se hizo siquiera estas preguntas. Le basto mirarse a si mismo y considerarse capaz de realizar la obra con que empezaba a sonar. Aprendió el catalan, se recluyó en Granada, paseb sus preceupaciones lficas por Mallorca...y fue llenando de apuntes sus papeles pautados, y fue llenando de papeles escritos sus carpetas voluminosas. Y, como Falla ya era Don Manuel y su nombre volaba en alas de la celebridad, LA ATLANTIDA, sin estrenarse, se hizo famosa también y fueron pocos los afortunados que, permaneciendo la nueva obra inedita, conocieron algunos de aquellos apuntes y pudieron hablar de sus verdaderas tendencias. Según Luis Campodénico, el jeven investigador uruguayo, que ha consagrado el estudio de la obra de Falla muy interesantes ensayos, fueron diccinueve años los que nuestro músico dedico, en España y en la Argentina, a la creación de su po ma atlantico, que al denominó desde el primer momento "cantata": los dos años primeros, consagrados al enorme sfuerzo de de la preparación del conjun to, con la interpolación de textos necesarios para obtener un libro con interes dramatico suficiente; y los diecisiste restantes, destinados a la creación de la obra, realizada con tal vehemencia de ambiciones que, no dos o tres soluciones, sino a veces cinco o seis se encontra, perplejo, Ernesto Halfter cuando, ya muerto Ralla en 1946, fue encargado por los herederos, -sus hermanos María de Carmen y German, - de ordenar, escoger, ligar y completar cuantos materiales había dejado el inmortal compositor para la obra de sus sueños. Se equivocan los que oreen que LA ATLANTIDA, es una obra exclusivamente de concierto, con el interes que, todo lo más, puede ofrecer un oratorio o un poema coral con incrustaciones WW solistas. Desde el primer momento, quiso dar Falla a su "cantata" calidades teatrales. Por eso, cuando sea dada a conocer, por ejemplo, - y es lo más probable, - en el Palau de la Música catalana, puesto que para el ORFEO CATALA la escribió su autor, gustara, admirara y entusiasmara LA ATLANTIDA seguramente; pero cuando la obra adquirirasu total eficacia, cuando sus valores dramaticos podrán ser destacados en todo su relieve, será cuando se represente en un teatro. Viotoria de los Angeles, la extraordinaria soprano española, y el ma estro Ansel met no han regateado en este punto su opinión favorable a esta creencia. WIII Ellos, como yo más tarde, han conocido la partitura de LA ATLANTIDA en el es tudio que la Casa Ricordi puso en Milán a disposición de Emesto Halfter, y han podido apreciar las calidades que en este aspecto la obra ofrece desde el Prologo, donde figuran dos páginas fundamentales, - LA ATLANTIDA SUMERGIDA y el HIMNO HISPANICO, - hasta las tres composiciones que esmaltan su tercera parte: IL SUENO DE ISABEL, LAS CARABELAS y LA NOCHE SUPREMA. Dice un critico, con agudeza, que la producción de Falla se ha distinguido siempre por los a sombrosos avances que se han producido entre una y otra obra, sin que este constante avance se May detenido jamas, ni se haya torcido en la linea resta que presenta. Si este fenomeno se sigue dando en relación con LA ATLANTI-DA, emociona pensar W a que alturas habra ascendido aqui el Arte Lirico Bpafiol, merced al genio de uno de sus hijos más preclaros.

Pero no es Falla un solitario en la renovación de nuestra música teatral.

Paralelamente a su producción discurren los ensayos escénicos de Joaquín Turina, su gran amigo y compañero. Ambos se hallan en Madrid en 1914, - a consecuencia de la Guerra europea, que los abliga a abandonar Paris, - y ambos reciben en enero del 15 el homenaje que vonjuntamente les tributa la Sec-

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

nocimiento solemne de Falla y Turina como jefes de una generación; es fecha capital en la historia de la múnsica espeñola contemporánea. Bien: pues muy antes, pocos días attentes en el teatro de Eslava, de cuya orquestina era Director, había estrenado Joaquín Turina con Gregorio Martimez Sierra su poema escénico NAVIDAD, que obtuvo un gran éxito. Oiganos a Federico Sopeña: "Una novelad, una revolución casi, en la manera de entender el Teatro, es aceptada triunfalmente por el público; y Turina adquiere esa fama especial que en España sólo se adquiere con el triunfo escénico". Sin parecerse ni remotamente a Falla, pero buscando como al nuevos caminos a la Lirica Teatral, Turina abordó en NAVIDAD modernos procedimientos de expresión. En toda la partitura maneja el autor su contraste favorito de lo popular y lo religioso; ambos, dulcificados, y ambes tratados alusivamente sin llegar a una referencia directa. Los apuntes descriptivos y los hallazgos de una indecible termura dieron a los dos cuadros de la obra el sugestivo encanto que necesitaba para calar hondo en el embelarsado auditorio de Eslava.

Antes que NAVIDAD había dado a conocer Turina en Hadrid su comedia lirica MARGOT, también sobre libro de Martinez Sierra. Esta obra, que era una verdadera zarzuela, fue bastantes discutida, precisamente por someterse al juiccio de los polemistas su mayor o menor teatralidad. Desde luego, su trama era sencilla y, luego, los momentos dramáticos no coincidian con los de mayor interés musical. Pero había en esta obra una página orquestal, de autentico valor escénico, que era la que subrayaba el momento de "la procesión del Rocio" en Sevilla, merced al cual el triumfo de la obra alcanzó considerables dimensiones, y su autor evidenció hasta que punto poseía cualidades para cultivar con acierto el gran Teatro Lírico. Una ilustraciones musicales para parmi la representación de LA ADOLTERA PINITENTE, de Moreto, marcó un sabio procedimien to seguido posteriormente por plumas cultas e inteligentes, y condujo a Turina a cufrentarse en el Real con empeño de más envergadura y responsabilidad: su partitura de JARDÍN DE ORIENTE, dada aconocer en la temporada de 1923. La idea

de la obra se inició en un viaje que hizo Turina por larruecos; pero el inpujo decisivo lo llevaba dentro, en el recurdo penetrante de los "ballets" rusos de Diaghilew. Sopena nos da una sintesis de la partitura: "El primer cuadro es una pura escena de danza. Turina ha construido una música andaluza sobre la que se notan recuerdos rusos y un color árabe muy personal sin nada de "alhambrismo", fácil peligro en una obra de esta especie. Como el guita coreográfico es muy sencillo, la linea de danza corre muy segura. La orquestación es deliciosa, de timbre muy homegeneo, realmente excepcional por lo atinado y sugestivo de la percusión. No se trata, pues, de una obra puramente colorista, al a lo Rimsky, como podía pensarse viendo el argumento que,- muy terrible si se toma al pie de la letra, Turina le deslie en un tono leve y postico. El segundo cuadro, que podla ser operistico, huye deliberadamente del contraste para quedarse en un tipo delicioso de declamación lirica, sometido en Omar, (el tenor), a claras reminiscencias moras y completamente libre en la escena de UNIMIN Caliana. La escena junto a la fuente, el canto de Caliana, marca un momento genial en la obra de Turina. Estamos cerca, muy cerca, de PELEAS, no en los procedimientos, sino en el tono general; en esa huida de toda referencia directa, para quedarse en el valor de la voz y de la palabra como puro timbre."

Después de JARDON DE ORIENTE Turina no hizo para el Teatro más labor que el comienzo de otra ópera de cortas dimensiones sobre un libro que le escribieron sus paisanos los hermanos Alvarez Quintero con el título de PREGON DE FLORES.

Anterior a Falla y Turina, pero no menos interesante por la calidad de su obra y por su proyección internacional, fue Enrique Granados, el gran compositor de L'erida, muerto tragicamente en 1916 en el hundimiento del vapor SUSSEX, por un submarino alemán. La primera guerra mundial, que abrió sombriamente el periodo de contiendas y discordias intercontinentales, fue también iniciadora de algo terrible, que ya hasta nos parece natural: la muerte de los no combatientes, de las poblaciones civiles que antes eran meros terrigos horrorizados de las tragedias bélicas. Granados no era combatiente. Granados horrorizados de las tragedias bélicas. Granados no era combatiente. Gra-

nados volvia a España después de ganar una considerable batalla; pero su batalla había sido solamente artistica, y si victoria habá sido acogida unánimemente, en Nueva York, con vitores y aplausos. Granados volvia de triunfar con su opera GOYESCAS, que era la suma y compendio de sus sueños de autor.

B curioso el caso: de los cuatro compositores españoles que en los prin cipios de siglo lograron con sus obras salvar las fronteras internacionales, -Albeniz, Granados, Malla y Turina, - fue sin duda Granados el más enamorado del Teatro; y era precisamente el que, por la deligadeza de su musica y por la finura de su temperamento, mism más parecla preparado para la intimidad de los cohciertos de piano que para el público choque de pasiones de una obra teatral, entregada al enardecimiento de los públicos y a las discusiones de los critices. B indulable, sin embargo, que en Granados alentaba un autor de Teatro, entusiasmado y consciente. Si la muerte no hubiese cortado en plena madurez su producción, Granados hubiera dejado a la posteridad esa obra dramática totalmente lograda con que al sonaba. Había obtenido exitos positivos y aun brillantes, que le alentaban a proseguiron su camino; y había aprendido en ensayos y estrenos esas cosas imprescindibles que tiene que saber todo autor que al arte es énico se consagre. Por eso podemos decir que en Enrique Granados se dio un autentico triunfador; pero, al mismo tiempo, un indisoutible malogrado.

Yo he conocido en Barcelona, a los tres o cuatro años de la tragedia, el despacho y el salón de la casa del autor de COYESCAS en Barcelona, tales y como se hallaban en vida del gran músico. Rodeado por sus hijes, que evocaban con lágrimas en los ojos y con atropelladas palabrass la vida de sus padres, he conocido el piano donde por vez primera sonaron pasajes inmortales, he visto los manuscritos de sum partituras del maestro y el molde de su mano derecha, y he tenido la convicción de su personalidad: a Granados le sugestionaba la fama de um Verdi o de un Puccini; y no digo de un Magner o de un Bizet, porque el temperamento germánico de aquel era contrapuesto al suyo, y porque um al autor de CARMEN no le perdonaba las mixtificaciones que a su juicio había

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

hecho de las más puras esencias españolas. Pero los exitos de TOSCA o de BOHIME eran su obsesión. ¡El día que el pillara un libro eficazi... Y tanto era
su entusiasmo y tan firme su convicción, que los traspasó a su hijo mayor, el
inclvidable Riuardo, en el que alentaba, por herencia y por educación, un autor de ouerpo entero, al que un tifus fatal cortó en plena juventud una carrera de seguro porvenir. Ni el padre ni el hijo vieron convertidos en realidad
sus sueños, noblemente ambiciosos. Y España perdió, con ambos, muchas obras
de un vuelo seguramente excepcional.

Pero examinenos el teatro lírico realizado por Enrique Granados, en el que figuran piezas de la importancia de Maria Del Carmen y Covescas, cum verenvez mebes calidad hechas sobre libretos catalanes. Maria Del Carmen fue el resultado del ministración de la lectura del drama del mismo título de Feliu y Codina. Va con MIEL De La Alcarria, del mismo autor, hizo el maes tro catalán felices ensayos de ilustraciones musicales; pero en Maria Del Carmen, ambientada en plena huerta murciana, acertó con el pulso y con el ritmo de aquellos cuadros coloristas, endende dúes, tercetos y conjuntos realizan y avaloran la acción dramática. Maria Del Carmen, ópera, obtuvo una calurosa acogida en Madrid, y no menor exito, luego, en Barcelona y Valencia. El número de representaciones no correspondió al del gran exito logrado. Granados, que se encarión con su partitura como un niño con un jugueten, intentó varias veces la reposición de su obra. Su hijo Eduardo tenía el proyecto de convertirla en zarzuela; pero la idea, que yo estimo acertada, se quedó en proyecto.

COYESCAS tiene una historia muy distinta. Todo el mundo sabe que las principales piezas de su partitura fueron en su origen obras para piano. LOS REQUIEROS, el COLOQUIO EN LA VERIA, EL FANDANCO DE CANDIL, les QUIEROS O LA MAJA Y EL RUIS ENOR y otros inolvidables números tuvieron un étito y una resonancia no comunes cuando fueron dades a conocer al piane por su propio autor o per algunes de sus discipules. En el estudio biográfico que antonio Fernández Cid, el entusias ta crítico, ha dedicado a la vida y la obra de Enrique Granados se reproducen párrafos de escritos de este que prueban has ta que pun-

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

to se hallaba seguro de su obra. "COYESCAS, - decla Granados, - es una obra para siempre... In este punto soy un convencido". Y, más adelante, en carta a Joaquin Halats: -"Yo he compues to una colección de "goyes cas" de gran vuelo y difficultad. Son al pago a mis esfuerzos por llegar. Dicen que he llegado... Me enamore de la psicologia de Goya; de su paleta. De al y de la Duquesa de Alba; de su maja, señora, de sus modelos, de sus pendencias, amores y requiebros. Aqual blanco rosa de las mejillas contrastando con blondas y terctopelo negro con alamares; aquellos cuerpss de cinturas cimbreantes, manos de nacar y de jazmin, posadas sobre azabaches, me han trastornado". Falla, Alomar, Malats y Turina no escatimeron sus elogios para la cautivadora obra pianistica de Granados. Y nada de particular tiene que, en el propio autor o en algunos de sus amigos, naciera la idea de componer, con la base de todas estas piezas coloristas, una obra de teatro que pudiera pasear por todo el mundo el ambiente, los tipos, las costumbres y el innegable ancanto de la epoca goyesca. Era sugestiva la idea. Pero, donde estaba al libro que engarzara todas esas joyas y pusiera en pie la acción a traves de la cual desfilaran todos esos momen tos líricos creados ya, - y, por lo tanto, intocables, - por Granados? Fernando Periquet, buch poeta y comediógrafo, se encargo de la ingrata y, al mismo tiem po, tentadora misión. Trabajando con una serie inevitable de pies forzados, pero guiado siempre por su afecto y su admiración a Granados, y también legitimamenta por la ilusión del triunfo, Pariquet hizo posible la realización teatral de GOYES CAS. Granados, como es lógico, se entrego con todo al fuego de su alma de artistas esta realización; la ópera desperto el natural interes en los mediosy liricos internacionales y, al no poder estrenarse en la Gran Opera de Paris por causa de la guerra del 14, fue acogida con interes y cariño por el "Metropolitan Opera House" de Nueva York, donde se estrano con clamoroso suceso en enero de 1916. Y es curioso recoger aqui que el famoso intermedio, -momento cumbre del triunfo, - fue compuesto por su autor dos o tres días antes Wil del estreno...sin que Granados quedase satisfecho de al. Es mas: por su gusto hublese retirado al intermedio pocas horas antes de levantarse al telón; y la

circums tancia afortunada de ser totalmente imprescindible, para dar lugar a una mutación, hizo que se salvare la admirable página instrumental, acogida por el público con una entusias ta ovación.

A granados produjo el triunfo de GOYESCAS una satisfacción indescriptible.

"Por fin he visto,— escribitar a un amigo de España,— convertidos mis sueños en realidad. Es verdad que mis cabellos están canosos y que se puede decir que ahor ra empiezo mi obra. Estoy lieno de confianza y entusiasmo para trabajar cada vez más y más. Estoy empezando. Soy un español, y ningún español comenzó nunca antes... Toda mi felicidad actual se basa más en lo que ha de venir que en lo he cho hasta ahora". IEn lo que ha de venir l... Podría sospechar el maestro triunfador que lo que "para el vendría" a los dos meses escasos sería la terrible tragedia que acabaría con su vida?

Antes que CEYESCAS y después que MARIA DEL CARMEN Granados compuso partituras más o menos importantes para obras de Teatro catalán: BLANCAFLOR, PETRARCA, FOLLET, CAZIEL, LILIANA y un apropósito de NAVIDAD... Los libros o los temas por el elegidos fueron de ilustres literatos catalanes y levantinos: Adrián
Gual, Apeles Mestres y Cabriel Miró; entrañable y fecunda labor que tuvo solamente la recompensa de su exito artistico.

CARIOS MANUEL FERNANDEZ. SHAW

Nos queda por hablar de Isaac Albenia, anterior a Granados y, por tanto, a Falla y Turina. Fue el primero de los cuatro que logró traspasar las fronteras; fue el que dió a la música andaluza un sentido universalista; fuem en suma, el gran prestigio de la vanguardía musical española de principios de siglo. Desde el punto de vista teatral su labor offece, sin embargo, menos interés que la de aquellos; no porque el sintiera menos inclinación por el Teatro, sino porque sus ensayos escénicos no fueron acompañados por aciertos de las dimensiones de otras obras suyas, como la SUITE IBERIA y otras, pianisticas y sinfónicas, que inmortalizaron su nombre.

Albeniz,- todos los sabemes,- había sido un niño prodigio. Sus conciertos de piano, en la infancia y la juventud, habían despertado fervorosas admiraciones en los más varios auditorios nacionales y extranjeros. Pronto adquirió amis

tad con los grandes compositores franceses, y su figura se hizo popular en los : bul evares de Paris. Lógico era que, al traves de una vida intensa, consagrada a su arte, Albeniz sintiera la tentación, - la noble tentación, - de la música dramática. ¿Que temas habian de ser sus preferidos? El primero, la seducción de la magia. Tra una Spera con libro en ingles, titulada THE HAGIC OPAL, que se estreno en el "Lyric Theatre" de Londres. La acción, en Grecia, giraba en torne del mágico poder de un anillo, que tenía la vartud de conceder al que lo pos eyes e beneficios sin cuento. Albeniz compuso una partitura ligera y graciosa, muy de spera esmica, que tuvo la virtud de complacer unanimenente al auditorio británico. Satisfecha la Empresa del teatro por el resultado obtenido, entrego al maestro español el libro de otra opera, HENRY CLIFFORD, cuya masica tuvo que escribir Albenis en tres semanas. Llamb la obra la atención, al estrenarse, por su orquestación renovadora. Trasladado Albeniz de Londres a Paris, compuso tres nuevas partituras de teatro, cuyos ambientes le habían sugestionado: el madrileño de SAN ANTONIO DE LA FLORIDA; el ampurdantes de CATALONIA, y el andaluz de PEPITA JIMANEZ. Em eblo Sierra, un consdicerato popular, le habla escrito para SAN ANTONIO DE LA FLORIDA em libro muy sugestivo. La Empresa del tea tro Apolo de Madrid acogió la obre con gran simpatia; y Albeniz, que acudió al estreno, tuvo la satisfacción de que el público la aplaudiera mucho y de que la critica dijese que la musica era muy buena. Se represento poco, sin embargo. Recientemente, el maestro Sorceabal intentó resucitar en España el garboso swill wer sainete lirico de Albaniz...y tampoco legro que tuviera large vida en los carteles. Menos fortuna obtuva la traducción que de THE MAGIO OPAL se dis a conocer en el testro de la Zarzuela con el titulo de LA SORTIJA. Los espectadores encontraron ingenuos el libro y la musica; y ni uno ni otra interesaren. Bien es verdad que estos e pectadores eran españoles.

Pero la obra de los amores de Isaac Albeniz ara PHPITA JIMBNEM, versión lárica de la famosa novela de Don Juan Valera. Varios críticos consideran esta partitura como una "pregursora de la SUITE IBERIA "por su valor, sabor y color. No consiguió acaso el maestro la brillantez que pretendía; pero, al estrenarse la ópera en enero de 1896 en el Liceo de Barcelona, todo el mundo reconoció en ella una producción autenticamente nacional, de inspiración sos tenida y sincera.

Cuando el agudo crítico español Antonio Fernández Cid empareja en su admiración a Albeniz y Granados, contrastando al al luminoso y colorista autor de la SUITE IBERIA con el tiemo y romántico enamorado de la maja-duquesa, no duda en considerar como sus continuadores a Turina y Falla. Y cuando rinde el debido homenaje al compositor de la SINFONIA SEVILLANA, proclama sin titubeos que, en EL RETABLO DE MARSE PEDRO de Falla esta el nuevo punto de partida de la música moderna teatral española.

do de estos cuatro grandes maestros está la orientación y la pauta para quienes quieran trabajar con se sincera. Ellos, - los inclvidables, - pueden decirnos: - Ahí está nuestra labor! Y a noso tros, enfrentados con las generaciones
jóvenes, sólo nos toca responder: No os seduce el alarde de sus innovaciones?
No es varia y balla su obra? Pues, no teneis que hacer más que seguirla! Y,
como concluye el crático: - Por el prestigio nacional! Por el bien de nuestra
música!"

NE EL 765 155 225 00

GFS-213-A08

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (8ª Conferencia en Méjico)

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

(Octava Conferencia en Mexico)



FERNANDEZ - SHAW

CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAVE

DE AMADEO VIVES A NUESTROS DÍAS. "DOÑA FRANCISQUITA", "LAS GOLONDRINAS" Y PEPE WEEK SERRANO. EL ÚLTIMO BORBOTÓN DE NUESTRAS ZARZUELAS: ALONSO, GUERRE-RO, E MORENO TORROBA Y SOROZÁBAL. CARA AL PORVENIR.

Aquel Amadeo Vives que paseo por Mexico y Cuba las primicias de su triunfante DONA FRANCISQUITA fue uno de esos hombres excepcionales o, como ahora se dice, superdotados, que hizo al solo en pro del Genero Lirico español más que muchas campañas juntas y que muchas Empresas esforzadas. Para el era lo mismo que se tratase de obras en un acto, en dos o en tres; lo importante estribaba en que la obra fuese teatral y en que estuviese hecha con honradez y conciencia. - Mire: - me decla en aquel soleado despacho de la calle de Alfonso XII, frente a los maravillosos jardines del Retiro madrileño; mire y no dude jamés de lo que le digo: la música de teatro debe estar hecha con honestidad; debe responder al caracter y al ambiente del libro; debe subrayar situaciones y contribuir a la pintura de los tipos. Por eso ustedes, los libretistas, deben tener conciencia de su responsabilidad. Porque, ¿como vá un compositor a trabajar honestamente si el libro que se le entrega carece de tipos, de interes, de ambiente y de carácter?" Y tenía razón el maestro. El se cuido siempre de escoger con cuidado los libros sobre los cuales había de trabajar; tenía talento de sobra para indicar en ellos modificaciones... "si el autor las juzgaba cenvenientes"; y, cuando llegaba la ocasión de renunciar a un libro. no esquivaba el trance dificil de su devolución, aunque lo envolvía siempre con palabras de la más exquisita delicadesa.

Amadeo Vives había llegado a Madrid en los tiempos en que a diario triunfaban Chapí y Caballero. Pronto adivinó este en el músico catalán extraordinarias condiciones de compositor; y el éxito de sus primeras producciones,-LA
BALADA DE LA LUZ, en un acto, y DON LUCAS DEL CIGARRAL, en tres,- le afirmaron
en sus predicciones. Eran aquellos tiempos,- finales del siglo XIX,- de WALADA
extraordinario florecimiento de la zarzuela y el sainete. Es inevitable la

evocación opertuna. Hasta entonces la producción habíam sido sin cesar ascendente, a favor del interes y del apasionamiento del publico español. Este se dividía en partidarios de uno u otro maestro; y el estreno de cada obra nueva era una verdadera batalla de la que salía el idolo caido por tierra o encaramado en hombros de sus admiradores, que lo paseaban en triunfo por las calles de Madrid. Entonces no existia el deporte como espectáculo, y el Cine se hallaba en sus balbuceos. La gente se apasionaba en España por los parjidos de pelota al estilo vasco, por las Carreras de caballos, - Itodavia sin apuestasi, - y por las obras teatrales. Se comentaba la vida y las costumbres de autores e interpretes: la gentem sabia, por ejemplo, que el maestro Caballero era un gloton empedernido y se tomaba los huevos fritos por docenas, después de ingerir un cochinillo asado; la gente criticaba que una muy conocida duquesa, asídua concurrente por las noches al teatro de Apolo, se bañaba luego en la blanca leche de un Cafe préximo al Colisso, que le llevaban a sir casa en cacharios de oro; la gente estaba al tanto de los amores de tiples y toreros, y de boca en boca cerrian sus chismes y sus coplas:

*El torerito jaque
va a la platea,
y ya sabemos todos
pa quien torea.
¡Cuidado, hermano!
Que el toro es menos fiero
que la soprano."

O también és ta:

"Se han perdido en un teatro cuatro alhajas hasta alli; y no han sido selo estas las perdidas de Madrid".

Madrid, como Barcelona, como Valencia y como Bilbao, vivia en efecto, en punto a diversiones, para las zarzuelas y sus cesas. Sus autores eran dic-ses mayores; y sus interpretes, idolos adorados como fetiches.

Así llegamos al nacimiento del siglo XX. Era natural que, en pueblo tan fácil para el ingenio y la inventiva, surgieran nuevos valores, que ya hemos de considerar como contemporáneos. Poco a poco fueron apareciendo, llegados desde sus respectivas regiones, Amadeo Vives, catalán; Pepe Serrano, valen-

ciano; Pablo Luna, gragonis; y José María Usandizaga, vasco. ¡Nadie! Nuevos reves de la baraja teatral española, dispuestos a ganar muchas partidas en los escenarios. Hablibamos de Vives. Hombre de poderoso ingenio y extensa cultura, llegó a ser una figura muy popular en Madtid. Su aspecto físico, desmedrado, don un brazo y una pierna invalidos; su gran cabeza y su ros tro extreño en el que eran poderosas luminarias dos negros ojos interrogantes que con frecuencia entornaba para penetrar más en el pensamiento de su interlocutor; su humorismo impenitante, que le conducia muchas veces a los campos de la satira; su certera visión de los hombres y de las cosas y su constante reacción contra todo lo plebeyo y lo vulgar, hacian de este compositor excepcional un ser dotado para las más grandes empresas artisticas. Era filósofo, literato, orador, ensayista, político...y además músico. Uno de los hombres, en fin, más ilustres de la primera mitad del siglo XX español. Sin embargo, se consagró al Tea tro con toda la fuerza de su alma apasionada; al Teatro, casi exclusivamente; y en al, como autor y como empresario., vivio sus horas más gloriosas de triun sus momentos más ameagos de dificultad econômica. Hombre de lucha, el maes tro Vives se abris a codazos un puesto marid; y no he de ocultar el recelo y ha prevención con que fue recibido este catalán que llevaba en su inspiración la seguridad de un terrible rival y en su lengua maldiciente un arma dificil de vencer. Por eso Vives, en sus primeros años de lucha en Madrid, tuvo que batallar contra el ambiente que le era hostil, contra las dificultades de un idioma que conocia como escritor pero no dominaba prosodicamente, y contra su propio carácter, aparentemente hosco e inadaptable. Y, no obstante, este hombre, que ocultaba inagotables tesoros de ternura, había de hacer con el tiempo a Madrid la mejor de sus ofrendas: la partitura de la madrilenisima DOÑA FRANCISQUITA. Bien es verdad que entonces Madrid le había hecho famoso y se había dejado seducir por sus melodías. / ¿Cual era en tal momento la producción de Amadeo Vives?: en un acto, obras como LA BALADA DE LA LUZ y m EL HUSAR DE LA GUARDIA, EL TIRADOR DE PALOMAS Y LA BUENAVENTURA, EL ARTE DE SER BONITA y DOLORETES y, sobre todo, esa joya de BOHEMIOS, que perdura en los

repertorios de las Compañías y en los discos modernos; en dos actos, operetas como LA GENERALA, sainetes com TRIANERÍAS y LOS FLAMENCOS, y operas como MA-RUXA y COLOMBA, ya estudiadas; y en tres actos, - aparte de DONA FRANCISQUITA, - zarguelas grandes como DON LUCAS DEL CIGARRAL y EL SENOR PANDOLFO, EL TESORO y LA VILLANA.

Un dia nuestro compositor firmo un contrato para dar realidad a una ilusión que desde hacía tiempo le desvelaba: venir con sus obras a America y pasear la música española por estas tierras hermanas./ Ese fue el origen de DONA FRANCISQUITA. Su cultura y su buen gusto le habian hecho asiduo lector de los dramaturgos clásicos españoles; su contacto con el pueblo de Madrid le había convertido en un estudioso admirador de su "folklore". Así, nada tiene de extrafio que al habers e comprometido con el Empresario argentino Paco Delgado para estrenar en Buenos Aires una zarzuela nueva, pensase en que fuese de ambien te madrileño; y una tarde, en el Circulo de Bellas Artes de Madrid, nos entregó a mi colaborador Federico Romero y a mi un ejemplar de LA DISCRETA ENAMORA-DA de Lope de Vega, diciendonos: - Leanla con cuidado. Aquí está la base de una gran zarzuela madrileña. Quiero que sea una especie de VERBENA DE LA PALO-MA en tres actis." Amadeo Vives tenía razón. Nosotros escribimos el libro con al mayor entusiasmo y al volob en la partitura de su obra, como homenaje a Madrid, cuanto su garbosa inspiración y su fárme cultura pusieron a su al cance. Lo que, tanto en España como en Francia, en Balgica y recient emente en Viena, lo mismo que en toda America ha sido DONA FRANCISQUITA vosotros lo sabeis mejor que yo. Muchos miles de representaciones han ide difundiendo la viveza, la gracia y la fuerza de WW ritmos espatñoles, a favor de un idioma que es, para nuestra alegria, tan vuestro como mio. Amadeo Vives recorris con su obra toda America; y, al regresar a España, sin sospechar que le acechaba la muerte prematura, hubo de decirnos pappitante: - Hay que hacer la gran zarzuela americana; la obra donde palpitan los cantos, los sentimientos y los amores de aque-A parke me

Ilos pueblos extraordinarios que he aprendido a querer." Luego hablaremes de la factuar el la maestro Nivesta la Legado Guillermo Fernández Shaw Biblioteca. FJM.

José Serrano. De Valenciam, que es tanto como decir "del más bello jardin que pudo imaginar Europa". Ved si la huerta y los alrededores de Valencia son lindos que se parecen mucho a los alrededores de México. ¡Benditæs tales tierras que saben rasgar sus cortezas para dar al hombre el tesoro de sus entrañas, que se convierte en elimento y sombra, en raudales de fragancia y en panoramas de bellezat Pues de Valencia era Pepe Serrano, que, siendo mozo, se presentó en nuestra Puerta del Sol dispuesto a la conquista de Madrid. No se equivocaba el valenciano. Il evaba dentro de su pecho un caudal de inspiración fogosa, caliente, mediterranea. La invasiózara be que durante muchos siglos soporto España hasta que en el siglo XV terminaron con ella los Reves Católicos. dejó en ciertas regiones del Levante y el Sur de la Peninsula huellas y herencias que aun esta patentes en las joyas arquitectunicas de muchos edificios y en los caracteres, gustos y preferencias de sus habitantes. Serrano era de aquellos moros, no de aspecto sino de estirpe artistica, al que no le faltaba a la luz de) más que la guzla para entonar sus serenatas a la media luna.

Por eso Pepe Serrano, en cuanto comenzó a derrochar sobre Madrid y sobre España entera la catarata de su másica cadenciosa y sugestiva, captó y cautivó corazones y pude ser, si su indolencia musulmana no se lo hubiera impedido, el primer compositor teatral de Europa. Fué uno de los primeros de España, y acaso el de más acusada personalidad. Un poeta lo retrató en estos versos improvisados:

*Pepe, deja de soñar;
trabaja un poquito ahora.
Te aguarda otra Reina mora,
escondida en un palmar.
Te llama en el alminar
la voz de la obligación.
Tu guitarra valenciana
te pide que tu canción
vuelva a sonar soberana;
iy a ver si te dá la gana
de no ser siempre un tumbón t*

Bepe Serrano eram, en efecto, el autor de LA REINA MORA, partitura que un en discos norteamericanos ha pasado triunfante por los Estados Unidos; como lo fue también, a pesar de su pereza, de muchos otros famodos sainetes y zarzue-

las: Moros y cristianos, la manta zamorana, la casita blanca, alma de dios, los claveles, los de aragón, la dolorosa... Yo tuve la dicha de estrenar con el la canción del olvido, allá por el año 1916, y todavía vuelam por el mun do los sones de umo de sus números, el "Soldado de Nápoles, que vas a la guerra, la gloria romática cantando te espera". Tambiém fué autor de uma jota incluidable, la de El Trist de los tenorios, que constituyó umo de los más legitimos triumfos de Niguel Fleta.

Del maes tro Serrano som perfectamente conocidas y admiradas sus obras, as1 como su proverbial entusiasmo valencianista, que cuajó en el famoso HIM-NO DE LA MEXPOSICIÓN, que es hoy el Himno de Valencia. La que ya no es tan conocida, aún cuando en su tiempo era jocoso comentario en saloncillos y cafés. es toda una serie de actividades pa que, fuera del Teatro y de la Misica, se dedicaba el personglisimo autor de LA ALEGRIA DEL BATALLON. Jugador de billar, fotografo y pescador de caña. En los billares que, en los bajos del Hotel Palace madrileño, funcionaban alla por los años de 1916-17, el maestro Serrano no quería saber de nada que no fuesen carambolas. Tenía un pulso envidiable, uma vista excelente y una imaginación para inventar jugadas que nadie le discutia. Todas las partidas las ganaba; y 61, triunfante, enarbollaba el taco con el mismo énfasis con que hubiese podido al zar la batuta de Director en un estreno; porque al, como buen Director, concertaba y dirigia sus obras. = Como fotografo, ya era más discutible. Mostraba ufanamente preciosas fotos, hechas por el, y reveladas por el. Pero, la como de cuantas pesetas le salla cada prueba? Sus maquinas alemanas eran las más caras de Ma drid, y todo el material de su magnifico laboratorio, costosisimo. Sin embargo, hubiera dado w el exito de un estremo por una fotografada capaz de apabullar a Kaulak, a Calvache o/cualquier otro "as" fotografico de su tiempo. En cambio, habían de ser profesionales muy expertos quienes aventajasen a Pepe en el arte de la pesca. Con paciencia benedictina, y con picardia siempre práctica, pasaba horas enteras en su lancha de la Albufera o en la

costa del Perelló, frente al Mediterráneo, esperando que picase en el anzuelo de su aparejo una llisa o un llobarro. Cuamdo su caña los elevaba vencedora, el maestro no se inmutaba: arrojaba el ma pescado al canasto, como si
fuera la cosa ma más natural, y se disponía a nuevas horas de espera. El ase
guraba, y posiblemente tenía razón, que con la pesca, no sólo no perdía,
sino que ganaba su tiempe; pues en aquellas horas, frente al mar o en pleno
lago, se le habían courrido las más bellas melodías de su repertorio. Desde
luego, doy fe de haberle visto varias veces desembarcar de la lancha silencioso y, al parecer, preocupado, y dirigirse directamente al piano de su casa. Y hasta que no comprobaba en el teclado la frase melódica nueva y la perfilaba con cuidado, no sonreía ni dirigía a nadie la palabra. (Gran artista
Pepe Serrano: Cuando daba con un motivo melódico original, se quedaba intensamente pálido: era el escalofrio de la emoción artistica. Algo impresionante

Otro gram músico: Pablo Luna, el gua ilustre aragonés,— o, como decimos nosotros, baturro,— reunía en sí las cualidades de su tierra magnifica, don-de se venera a la Patrona de España la Virgem del Pilar: la Pilariva. Bondadoso, noble y terco, se le metió en la cabezam que había de ser músico y había de vencer en Madrid, ty lo consiguió! Tozudo y ebstinado, como los mozos de Aragóm, no dejó de trabajar hasta que vió triumfantes sus primeras zarzuelas. Dice um cantar de la tierra:

"A burro me ganaras, a cochino, que se yo... tA salirme con la mia, yo te respondo que no!"

Pablo "se salió con la suya", que era conseguir lo que quería. Y después de tocar el piano en un teatro de Zaragoza y de ser director de bandas
y de orquestas, fué compositor y empezó a estrenar... Y el día en que Madrid
le aclamaba por su preciosa partitura de MOLINOS DE VIENTO, bien pudo decir a
a sus paísanos, que acudían a felicitanle: -"[Maños! [Ya os dije yo que esa
mocica era pa mí!" Y la mocica, como él la llamaba, era nada menos que la fama. Con MOLINOS DE VIENTO compartierom pronto el éxito LOS CADETES DE LA REI-

THE NA, BENAMOR, EL ASOMBRO DE DAMASCO Y EL NIÑO JUDIO. Duerante varios años fué el principal abastecedor de obras liricas del teatro de Apolo. Le sorprendió la muerte aún jóvem, cuando acababa de terminar la música de EL PILAR DE LA VICTORIA, sobre libro de Manuel Machado; y aquella obra, gran exaltación de la Virgen, Patrona de España, se estrenó luego con clamorosa acogida. Con la música de EL PILAR compartió la dedicación aragonesa de Luna su poema sinfónico UNA NOCHE EN CALATAYUD, que ha quedado en el gran repertorio pura superiorio de orquestas y bandas.

Fisicamente, Pablo Luna era tambiém um tipo popular. Bajo y grueso, rubio y fuerte, fumaba a todas horas un espléndido cigarro habano, que siempre parecía el mismo. Su batuta de Director de orquesta era clara y firme; su palabra, recia; su mirada, cuando quería, penetrante. Sin embargo, su música se distinguía principalmente por su elegancia y su dulzura. Quizás por éso, Vives decía, bromeando, pues eran buenos amigos, que Pablo Luna hacía siempre música rubia.

0

la dedicación aragenesa de Luna su poema sinfénico UNA NOCHE EN CALATAYUD, que ha quedado en el gran repertorio popular.

Jose Maria Usandizaga. Vasco: de San Sebastián, una de las ciudades que son perla de nuestra costa cantabrica. El paso de Usandizaga por la vida fue fugaz; murió muy joven, victima de una enfermedad traidora. Pero la huella que dejó en la zarzuela española fue transcendental y permanente: la partitura de LAS GOLONDRINAS, obra cumbre del teatro lirico contemporáneo, en la que alienta un vigor dramático intenso, puesto al servicio de una tecnica moderna, asombrosa en un mozo de tan tierna adad. Cuando en el teatro Price, terminada entme aclamaciones la obra, salib Usandizaga a recibir el homenaje del enfervorizado público, de la mano de LuisaVela y Emilio Sagi Barba, todo el mundo com prendió que tan extraordinario temperamento de artista se encerraba en un cuer po enfermizo que tenía los días contados. Así fue, para desgracía de nuestro genero y de España. Usandizaga, que antes de LAS GOLONDRINAS había demostrado su valia con MENDI MENDIYAN, no pudo hacer después de su consagración más que el inmenso esfuerzo de LA LLAMA. Cuando murió, San Sebastián hizo a su hijo amado exequias seberanas. "Para marcar el paso del cortejo,- ha escrito uno de sus colaboradores, - sonaba su propia marcha funebre. Aun no había cumplido veintisiete años el autor de de la música de LAS GOLONDRINAS, ave de paso también el, brillante y palpitante... Y en el público español perdurará el recuerdo de aquella queja de Pierrot en la inclvidable pantomima:

"[Colombina!
[Colombina bella!:
oye mi cantar,
escucha mi canción.
Si hasta ti llegó
el dulce son de mi laud,
[Colombina!,
en el te va mi amor."

Acabemos con el homenaje a los que se fueron después de ser dominadores del exito: un maestro andaluz y otro castellano; los dos, fáciles vencedores; los dos, fallecidos en plena madurez de su trabajo. Queridos amigos y compañeros mios, nuevamente he de rendirles, con mi emoción, el tributo de mi recuer-

do fraternal. Francisco Alonso y Jacinto Guerrera, que sostuvieron durante un cuarto de siglo la noble rivalidad de su trabajo, trajeron a la zarzuela la luz y el colorido de sus partituras pimpantes y cascabeleras. Francisco Alonso había nacido en Granada. Fisicamente, - rubio y con los ojos clatos, - más an producto del narte de Europa; pero espiritualmente era un puro gitano, que parecia extraido de las tipicas cuevas del Sacro Monte granadino, tan buscado por los turistas anglosajones. Simpático, dicharachero, listo y cordial, sabla llegar al corazón humano lo mismo con la labía de su ocurrente conversación que con el embrujo de su música garbosamente española.Los pasodobles de Alonso se han hecho celebres en el mundo; y más de una vez decidieron la suerte de una obra. Basta que cite entre los títulos de sus producciones - no todas zarzuelas - los de LA BEJARANA y LA CALESERA, LA PARRAN-DA y LAS CORSARIAS, LAS LEANDRAS y LA LINDA TAPADA, ¿Que tenía la música de Paco Alonso? No se... Comenzaba por agradar, por MWWW simpática; luego, acari ciaba; después, sugestionaba y al final entusiasmaba. Embrujo; esa es la palabra; y desde el pasodobe de MÚSICA, LUZ Y ALEGRÍA al famoso de LOS OLIVARI-TOS, toda una serie de aciertos se enroscaban en torno a sum nombre como en una guirnalda de colores. Jacinto Guerrero fue un caso excepcional. Si no hubies e alcanzado la fama como músico la hubies e logrado como empresario, como comerciante, como perfumista o como zapatero; porque lo extraordinarios en al era el hombre. Simpatia, acometividad, constancia, dinamismo... Todo lo reunia. Y su nombre, con rapidez increible, llego a hacerse en España querido y admirado. Fue de niño "seise" de la Catedral de Toledo; estudió allo mis mo composición y armonia; se presento de repente en Madrid, donde actub como violin en las orquestas y printo logro estrenar zarzuelas en los teatros. Su música era fauil y pegadiza, y el público la repetia con alborozo; y el miscompositor, con su cara que rebosaba optimismo y con su larga batuta que parecia un baston de mando, se encaraba muchas veces con sus admiradores y les dirigia el "TAY, que vert" de LA MONTERIA, las "lagrateranas" de EL HUESPED DEL SEVILLANO o las "Espigadoras" de LA ROSA DEL AZAFRAN, que el público cantaha



en los teatres con jubilo infantil, como gozoso por tener un buen oido y una excelente voz. Jacin to Guerrero, mauter además de otras zarzuelas impor ten tes como LA ALSACIANA, LA SOMBRA DEL PILAR, LOS GAVILANES, EL AMA, LA CANCION DEL EBRO, INVITATION MARTIERRA, LOZA LOZANA y no se cuántas más. y de obras frivolas como LAS MUJERES DE LA CUESTA, LOS FARCLES, LA BLANCA DORLE, y, sobre todo, CINCO MINUTOS NADA MENOS, representada en Madrid más de mil veces seguidas, fus victima de su propio dimamismo. Su maravillosa naturaleza se rompió lo mismo que salta un admirable aparato de relojeria. Y cuando of mismo, no pudiendo creer que su fil tima hora se acercaba, nos preggun taba a los amigos "Pero, será posible?"...aum dejaba terminada otra deli ciosa partitura: la de EL CANASTILLO DE FRESAS, sobre libro que mi hermano Rafael y yo le escribimos para que compusiera nuevas páginas de entrañable cariño hacia sus tierras de Toledo y Aranjuez. [Gran emoción, la del estreno de aquella obra postuma de Guerrero! Antes de comenzar la representación, noprologo: sotros dijimos, a manera de antocritica:

"Zarzuela a lam moderna"... Tu sabias,
Jacinto, lo ambicioso del intento;
y dando vida a nuestro pensamiem to,
forjaste tus más bellas melodias.
¡Gozoso laborar de aquellos dias
en que el trabajo es único alimento!
Después... tu risa se la lleva el viento
y nuestras almas quédanse varias.
¿Hoy? Compañeros, músicos, actores
y el amor fraternal, que se hizo hoguera,
consagran al intento sus fervores.
Sin tu batuta se alzará el telón.
Si és to es lo que querías, tuyo era.
Si no es aquélio, danos tu perdón."

Al lado de Alomso y de Guerrero lucharon y triunfaron otros compisitores hoy también desaparecidos: el andaluz Rafael Millán, el gallego Soutullo y los valenciamos Juan Vert y Manuel Penella. Millán, gran cabeza de artista, alma de niño e incontenible dominador del éxito, tuvo diez o doce años brillantísimos. Sus zarmilas se cantaban al mismo tiempo en el centro de la ciudad de Barcelona y en el Paralelo; y Emilio Sagi Barba y Pablo Gorgé, Luisa Vela y Tana Lluró se disputaban el homor de cantar sus obras. Las melodías de

LA DOGARESA y EL PAJARO AZUL, de "la carta" de EL DICTADOR o del fado de BLANCO Y NECRO se hicieron populares mi invadieron discos y organillos.

"Mi carta, mujer de mis amores,
vuela a decirte que te quiero.
¡Cómo envidio al decirte mensajero
que te la entregue en el hogar!
Mis ojos se clavan impacientes
em el papel donde te escribo
y con la esperanza vivo
de que te voy a contemplar.

Mujer sonada, mujer querida, por tus amores defiendo yo mi vida...

Y W los ojos de Rafael Millán, cantando al piano esta romanza, se inundaban de lágrimas y su melena rubia se alborotaba. Un día,— aquéllo no podía continuar mucho tiempo,— Millán cayó gravemente emfermo. Sus miembros se paralizaron en plena juventud; y desde entonces vivió, inválido, contemplando inmóvil, desde su sillón, cómo triunfaban otros compañeros más afortunados. Fuerom más de veinte años de sobrevivirse.

Reveriano Soutullo y Juan Vert unieron sus firmas en una feliz colabomación, que creó partituras de tantas bellezas como las acumuladas en LA LEYENDA DEL BESO y LA DEL SOTO DEL PARRAL. En cuanto a Manuel Penella, el vigoroso autor de EL GATO MONTES, tuvo en su temperamento levantino el inapreciable don de hacer compatibles las delicadezas de un DON GIL DE ALCALA y las
alegres frivolidades de unas MUSAS LATINAS.

Triste es el desfile de los compañeros recordados. N que responsabilidad la de aquellos, - de aquellos mismos tiempos, - que siguen en la brecha, y la de estos ptros que, jovenes y entusiastas, se aprestan a colaborar en la labor que defiende y procura el auge del genero. Tres son los ya consagrados

Malis

X2

n'al alma. En esta tarca, capacitados y entusiastes, se hallan los autores que en la hora actual laboran por el auge del genero. Tres son les ya consagrados por exitos sólidos, afirmados en el transourso del tiempo: Jesús Guridi, Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal. Guridi y Sorozábal son vascos: el uno de Vitoria, en la provincia de Alava; el otro de San Sebastián en la de Guipúzcoa. Guridi, condiscipulo de Usandizaga, y durante algúm tiempo su competidor, estudió los cursos superiores de música en Francia y Belgica; se consagro desde muy joven a la composición y, como instrumentista, se dedico al organo. Fue organista en Bilbas en una parroquia muy conocida, - la de San Miguel, y dirigio durante muchos años la masa Coral bilbaina. Con una preparación sólida abordo el teatro, despuése de haber escrito varias importantes obres sinfonicas. Recordadas fueron otro dia sus operas MIRENIXU y AMAYA. Pero un dia vió Guridi una representación de DOÑA FRANCISQUITA y, gratamente impresionado, penso: - "Yo también podria escribir zarzuelas". Y enterados a poco por un buen amigo mi colaborador y yo de esa buena disposición de su ánimo, no tardamos en escribir para al al libro de EL CASERION, que ha recorrido, con la magnifica partitura de Jesús Guridi, los principales escenarios de España, Portugal e Hispancamerica. Ya incorporado a la zarzuela compuso a continuación, también con nosotros, LA MEIGA, con cuyo estreno feliz acudió al teatro Colon de Buenos Aires, siendo a partir de entonces su producción siempre de gran calidad. MARI H.I y PENAMARIANA son zarzuelas que honran genero y demuestran las excepcionales dotes de su autor. Curidi es hey Director del Real Conservatorio de Música de Madrid y Academico de Bellas Artes de San Fernando. Pablo Sorozabal, más joven, es otro vasco de talento. No hace mucho estuvo al frente de su

cepcionales dotes de su autor. Curidi es hey Director del Real Conservatorio de Música de Madrid y Académico de Bellas Artes de San Fernando. Pablo Sorozábal, más jóven, es otro vasco de talento. No hace mucho estuvo al frente de su compañía en la Argentina y en otras Repúblicas americanas y de su actuación deyww jó gratisimo recuerdo. Le garantizan triumfos de sainetes y zarzuelas que son gala y orgullo del genero: KATIUSKA, LA DEL MANOJO DE ROSAS, LA TABERNERA
DEL PUERTO, DON MANOLITO, BLACK EL PAYASO, LOS BURLADORES...UL timamente convirtió en obra lirica la deliciosa comedia de los Quintero LAS DE CAIN y tuvo un gran éxito. Su música es muy personal ; eduvado en Alemania, es también un buen

director de orquesta. Dirigió la Sinfónica y la Banda Municipal madrileña y y ahora alterna con todas las anteriores actividades la composición de música para Cine, de la que es buena muestra la partitura de MARCELINO FUE POR VI-NO, el delicioso poema de Sanchez Silva.

aspectos, Moreno Torroba, madrileño, - triumfador en los más distintos manara desde la zarzuela a la revista y desde la guitarra a la orquesta de concierto,es el hombre dinámico por excelencia. Como empresario, sosteniendo a veces dos v tres compañías líricas al mismo tiempo, y como compositor ha sido quizás al autor que más ha hecho en los últimos tiempos por el sostenimiento del Willew genero. Dueño de una depurada técnica, trabaja con asombrosa facilidad y con no menos laudable rapidez. Si ha de hacer un número dos o tres veces, lo hace sin la menor pereza; y lo mismo afronta el elevado genero que linda a veces w con la opera que la canción o el bailable moderno, sencillo o intranscendente. En su vasta producción musical tiene un título que ha dado la vuelta al mundo: LUISA FERNANDA. Son muchos los millares de representaciones que ha llevado esta obra, en cuyo libro pusimos Romero y yo, ciertamente, tanto cuidado como ilusión. No se limitó con ella Moreno Torroba a pasearla por toda España, sino que la llev6 el Colon de Buenos Aires y a toda la America hermana. Aqui vino con ella y con otros títulos de su repertorio; y de su partitura se han hecho las más variadas grabaciones de discos. Junto a LUISA FERNANDA produjo la misma colaboración LA CHULAPONA, jugosa de melodías madrileñas, que hace muy poco tuvo en Nueva York el espaldarazo del acierto. Y aún posee este fecundo compositor otros titulos que le avalan, como los de LA MARCHENERA y LA CARAMBA, MA-RAVILLA, POLOMESA y AZABACHES.

Con Guridi, Sorozábal y Moreno Torroba producen otros compositores deseosos de continuar esta obra de renovación emprendida. El interes se centra actualmente en tres nombres: Manuel Parada, Jesús Romo y Arturo Dúo Vital. Parada, salmantino, buen técnico y cuidadoso seguidor de las orientaciones de los
VENTUE másicos morteamericanos actuales, ha logrado recientemente el Premio Na
cional concedido por el Estado para la mejor obra lfica. CONTIGO, SIEMPRE, que

rué para él su consagración por ser la obra premiada, confirmó las esperamzas que Parada suscitó cuando, en el teatro Lope de Vega, dió a conocer la
partitura de su Revista A TODO COLOR, que alcanzó más de quinientas represen
taciones seguidas en Madrid. Con ella y con las de COLORIN COLORAO, LA CUARTA DE APOLO y EL CABALLERO DE BARAJAS, el maestro salmantino evidenció sus
cualidades de músico muy moderno y muy enterado. Su interés decidido por la
zar zuela apareció ya claro en RIO MACDALENA, donde las estampas vivas y fulgurantes dá uma Colombia todavía reciente se entrelazaban con páginas de tra
dición hispena. En la misma línea, que pudiferamos llamar hispano americana,
se encuentra CONTIGO SIEMPRE, todavía sin estrenar en España. Si el intento
prospera, creo que se habrá dado un paso importante ante el porvenir de nuestro género lírico teatral.

con formula distinta: la del ambiente español, madrileño por más señas, alter nando con otro americano, y teniendo por protagonista a un estudiante ultrameri no que vive, estudia y sueña en un to colegio Mayor, al que denominamos "Rutz de Alareón", de la capital de España.

Al lado de Manuel Parada siente afanes zarzuelescos Jesús Romo, que, por cierto, acaba de orear su espíritu viajero con paisajes y sonidos del Japón # Filipinas, Cierto dia, Pablo Sorozábal, hablando de las generaciones de músicos capacitados para abordar el Teatro, nos hizo fijar la atención en Romo. - En otros tiempos más propicios que los de ahora, - nos dijo, - sería ya un triunfador popular. Y, efectivamente, no tardo el estudiosom y entusiasta compositor riojano en dar frutos sazonados de su inspiración y su talento. Alla por el año cuarenta y tantos fue su verdadera revelación teatrals. ¿Con que? Con una zarzuela. El BALCON EN PALACIO, que proporciono precisamente un triunfo personal a Pepita Embil, la gran tiple española que hace varios años está entre vosotros. Ella fue testigo de excepción y protagonista de aquel exito, y podrá decir si en Jesús Romo hay o no posibilidades de autor y de compositor de fuste. Al BAL-CON EN PALACIO sucedieron otras obras, - sainetes y zarzuelas, - que confirmaron las primeras enseñanzas. En la adaptación lírica que hizo Rafael Duyos del drama LOS CACHORROS de Don Jacinto Benavente; en el sainete UN DIA DE PRIMAVERA, en el que figura el número de "Las campanas de Madrid", popularizado rápidamente, y en los bailes, pantomimas y cuadros folklóricos de los contemporáneos espertáculos arrevistades de Eslava y de las Compañías coreográficas de Pilar López. Rosario, Luisillo y Antonio, la tecnica y el arte de Romo se han impuesto con facilidad y rapidez. Queda por citar su ultima zarzuela, que fue escogida por Marcos Redondo para su jira de despedida del Teatro: M. GATTERO DE GIJON, en cuya partitura puso su autor tales caudales de inspiración, ternura y energia que puede afirmarse que es hoy la obra más lograda de Jesús Romo.

No iria a la zaga de Parada y Romo el santanderino Arturo Dúo Vital si las circumstancias fueran normales. Pero ha de esperar, - bien situado en los campos sinfónico, cinematográfico y pedagógico, - a que sus obras de zarzuela, y aú, de

ópera, puedan ponerse en contacto con los públicos. Conozco varias de sus partituras y puedo asegurar que hay en el, en potencia, otro autor lírico cuajado.

Es to de cuajado o sin cuajar tiene más importancia de lo que parece. Es cuestión de tiempo: se puede ser un ma músico de talento, y aun de talento excepcional, y no constituir para el Teatro una esperanza cierta. Para el Teatro hay que ser autor y, sobre todo, querer ser autor. Y siempre han existido compositores puros que han dedenado el genero teatral por considerarlo secundario. Por fortuna, en las actuales generaciones jovenes de musicos se ha despertado también un interés hacia el Teatro; acaso hacia un determinado Teatro en el que ellas ven indiscutibles posibilidades. No será zarzuela, no será opereta, tampoco será opera; pero puede ser un determinado Teatro lirico en el que los autores, sin abdicar de sus fervores y tendencias, puedan desarrollar la teoría de sus innovaciones e intentos. Algo parecido ocurrió cuando Falla y sus companeros abordaron la escena; y el arte patrio se ha de ufanar siempre de la valoración que entonces obtuvo la música teatral española. Son varios, en España y fuera de alla, los compositores autenticamente jovenes cuyos nombres van figurando en la atención de los criticos especializados: Cristóbal Halfter, Luís de Pablo, Narciso Bonet... Con ellos y y con todos los anteriormente citados la nave del genero lirico puede aventurarse por rumbos más o menos conocidos.

Pero, viniendo a la realidad: sobmo vemos el porvenir de nuestro Teatro con música? Examinemos con brevedad los hechos que lo benefician y las circúnstancias que oscurecen su horizonte. Hay, desde luego, tanta o mayor afición que antes en el público. La Radio, transmitiendo música por innumerables Emisoras, y el Disco conservando y difundiendo las mejores interpretaciones, han contribuido de modo eficacisimo al mantenimiento, y aún a la mayor sinceridad, de esa afición. Las juventudes musicales son más cultas y estudiosas que hace años y el arán de saber y de perfeccionar su arte domina en las aulas y en los Conservatorios. Por otra parte, el Teatro, como pieza viva y palpitante, suscita el interés de todo el que, intelectualmente, siente una inquietud literaria o artística. Pero, frente a todas estas ventajas incuestinables, squé de obstá-

culos se presentan an el camino del género liricot la propia Radio, introduciendo, no sólo música, sino el mismo teatro con música, en los domicilios;
el Cine, señoreando las salas de espectáculos y dando a las situaciones cómicas y dramáticas uma riqueza de elementos y um dinamismo con que el Teatro
jamás pudo soñar; y, por si todavía faltase algo, la Televisión, con la suma
asombrosa de sus medios, que han encerrado voluntariamente a los aficionados
en sus casas, mas son rivales terribles del auténtico Teatro, directo y sin
mixtificaciones. Pay, desde luego, mucha más masa de espectadores que antes,
y hasta más alegría y despreocupación en las gentes para gastarse el dinero
destinado a diversiones; pero éso mismo trae como lógica consecuencia más
número de exigentes.

Y al ser el público más exigente en materia de música, uno saldrá perjudicada en su estimación la Zarzuela? Mi contestación sincera es negativa. siempre que a la Zarzuela se la dote de los elementos que hoy requiere para su representación, poniendola en condiciones de lucha y competencia. Ni por fal ta de autores, ni por carencia de intérpretes puede haber cuidado; pero el espectáculo de Zarzuela, si ha de ser bueno y complacer tanto a los inteligentes y exigentes como a la masa ignara, ha de resultar francamente caro. Mo se puede prescindir de los buenos cantantes, ni de los discretos actores, ni menos de los coros bien concertados, de um Cuerpo de baile eficaz y de mo uma orques ta nutrida. En tonces surge otra pregunta: ¿se pueden poner al tos precios a las localidades para afrontar tam cuantiosos gastos? La contestación ya no es tan clara; y ante la incipiente duda, aparecen las soluciones intermedias como consecuencia de otra pregunta inevitable: ses que el género lirico en España no tiene más solución que la Zarzuela? Cierto que si. En España, como en el resto del mundo, se están imponiendo fórmulas o recetas, que buscan una mayor economia, sim prescimdir de la calidad de las interpretaciones. De dos maneras se puede expresar esta tendencia moderna: una, la comedia musical; otra, la zarzuela de camara. Parecen uma misma cosag y, no obstante, pre-

sentan niferencias motables. Mucho más lírica la zarzuela de Cámara que la comedia musical, disfrutan ambas de una apreciable disminución de elementos, y, por lo tanto, una evidente reducción de gastos. La comedia musical es, en muchos países, gemero triunfante. En España se entiende como una obra con libro gracioso y, en ocasiones, frivolo, que interpola, de cuando en cuando. numeros modernos, canción y baile, que pretenden hacerse pobulares y muchas veces lo consiguen. En general, es inventore interpretada por artistas de comedia, que se arriesgan a hacer la gracia de cantar aun cuando su voz sea e weasa y su oido deficiente. Pero como los micrófonos y altavoces suplen casi siempre esas deficiencias, y como los seudo cantantes suelen ser. en cambio. buenos actores, las obras gustam y puedem constituir, si el libretista ha acertado, un buen negocio. La zarzuela de camara es otra cosa; por lo menos, aspira a serio. La zarzuela de camara ha de conservar en si las cualidades fundamentales de la zarzuela grande. Reducida naturalmente en sus proporciona nes y desprovista de varios de sus elementos, ha de responder a la formula "calidad com preferencia a cantidad"; una orquesta de diez o doce profesores. -todos, a ser posible, solistas, - dos parejas a lo sumo de buenos bailarines, y no más de seis u ochos voces, muy biem concertadas, en sustitución de las grandes masas corales. Los cantantes han de ser de primerisima calidad, y el cuadro de actores, pequeño y selecciomado. Si la soprano, la contral to, el tenor, el baritono y el bajo cotizan tal alto su valor que obligan a poner mu muy elevados precios a las localidades, el negocio no es posible y no hay nada que hablar; pero, a poco que todos se vean animados por el noble anhelo de colaborar, pueden realizarse excelentes campañas, que tengan probabilidad de defenderse económicamente y seguridad de constituir una buena aportación artitica al florecimiento del Teatro Lirico. Primordial seria la creación, m poco tiempo, de um repertorio base. Los libretistas babrian de imaginar obras con el memor número posible de lugares de acción; y los directores, de acuerdo con los escenógrafos, habráin de resolver los decorados con forfilos,

biombos y toda clase de trastos de fácil colocación, aplicados a la escena.

Los compositores, por su parte, sin olvidar canciones y bailes, deben recordar que el terceto, el dúo, win el septimino y, en general, el comcertante del gran Género Lírico deben ser heredados por esta música de cámara, aspirente a no dejarse ganar la partida por géneros, al parecer, de mayor fuste.

Y, a la hora de hacer presupuestos, contar múmero de sueldos y pagar billetes de ferrocarrils o carretera, el resultado no puede ofrecer la menor duda.

Hay mucha labor a hacer en este terreno: labor eminentemente lírica, a diferencia de la que supone la de las comedias musicales, principalmente literamiria, con preponderancia dramática o cómica.

den, como en todas partes, a su negocio. Pero no sólo en el cónero Lírico, sino en el Teatro en general. Si hay obra, extranjera o nacional, que ofrezca posibilidades, sus y a ella! Y, si existe el menor riesgo, los Empresarios lo piensan, no se deciden y se hacen productores de Cine, donde pierden casi seguramente sus caudales.

Pero el Cine es lo nuevo; el Cine es lo que priva, y no se puede ir contra corriente. El Teatro, y el futuro Teatro con más motivo, ha de limitarsus se, pues, a luchar armado de todas armas, a Ma producir mejor...y a renovarse.

¿Qué es "renovación"?, le preguntaron cierta vez a un literato con ribe-

tes de wate:

"Renovar es destruir y edificar a la par; inventar el porvenir: adelantar el dormir para poder desperter; luchar, vencer y morir... ty luego resucitar!"



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAVY

GFS-213-A09

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (9º Conferencia en Méjico)

PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

(Novena Conferencia en México)



HACIA UNA NUEVA MODALIDAD DEL GENERO L'IRICO. LO QUE SON Y LO QUE HAN DE SER LAS ZARZUELAS HISPANO AMERICANAS.

CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAW

En uma de mis charlas amteriores lo he referido: fué Amadeo Vives el sugeridor de la idea: "Hay que hacer la gran zazzuela americana; la obra donde palpiten los cantos, los sentimientes y los amores de aquellos pueblos extraordinarios que he aprendido a que rer."

No era aquella idea una improvisación: en su despacho de la madrileña calle de Alfonso XII el maes tro Vives, con su voz persuasiva, procuraba infundir siempre en sus amigos un peco del cariño que 61 sentia por América; y luego, cuando recorrió al frente de su Compañía lírica la Argentina y el Uruguay, Perú y Colombéa, Cuba y México, sus cartas, que conservo como amoroso legado, eran la sucesiva comprobación de su pensamien to: sus ob servaciones sobre la hermosura de Buenos Aires, la belleza de Montevideo, la tradición hispánica de Lima y Bogotá y el progreso constante de México le dana, ocasión, en sus escritos, para insistir en su idea, que era una obsesión. Y de tal modo eran razonables sus reflexiones y con tal seguridad las exponía que en mí quedaron impresas sus palabras, y em más de una casión mi hermano Rafael y yo, recordándole, hemos intentado convertár en realidad la hermosa iniciativa.

the Zerzuela hispano americana! Seria nues tra aportación a una gran obra de amor, de acercamiento, de comprensión. Y seria aplicar al gran mundo que nos honra hablando nues tra lengua y vibrando con nues tro temperamento, la munisma fórmula,— renovada, elaro es,— que hemos empleado con nues tras obras líricas. Una brevisima excursión por el campo de la Zerzuela, desde sus orígenes a la aman actualidad, nos permitirá ver con claridad lo que decimos. En sus primeros tiempos la Zerzuela se inspiró em temas mitológicos; luego se acogió a la historia; cultivó después el melodrama, utilizando no pocas veces fuentes de inspiración francesas y, al llegar a mamos de Earbieri y sus seguidores, volvió los ejos a lo extrictamente nacional. Aparecieron, como herencia acaso de las tomadillas, los valores musicales españoles inspirados en sus propios cantes y bailes; y, como comsecuencia lógica, al ir

estudiando libretistas y músicos los correspondientes folklores, surgió el Teatro Lirico Regional. Nosotros mismos hemos presenciado, colaborando en ella, esta evolución que dió por resultado: la zazzuela vasca, la manchega, la andaluza, la castellana, la gallega... Ul timamente, - por estas tiera rras no ha llegado sino en fragmentos, - la inmensa riqueza lirica asturiana la ha utililizado Jesús Romo para su partitura de EL GAITERO DE GLJON; y por toda España las cadenciosas melodías de la terrina se ham difundido amorosamente. Y nos etros, recordando la iniciativa de Amadeo Vives, nos hemos preguntado: si por el mundo hemos pedido pasear los ambientes, las costumbres los cantes y los bailes de España, apor que no hacer exactamente igual con los bailes, los cantes y las costumbres de nuestra entrafable América? Hemes de acercarmos a estos futuros escenarios, no con la fria documen tación de una buena guía e de un estudio cos tumbre ta, simo con la presencia personal, con el estudio directo, con el apasionado afán de comprender e interpretar. Em nuestro Teatro Lirico reciente, la colaberación Romero-Fernández Shaw no tuvo que arrepentirse de haber empleado este método en la preparación de sus zarzuelas regionales; y, si fueron buenas o malas LA MEI-GA, EL CASERIO y LA ROSA DEL AZAFRAN, no de jaron de serio por falta de estudio directo sobre el terreno; que las tierras de Pontevedra, los caserios de Castillo-elejabeitia o los campos azafraneros de la Selana o Manzanares nes vieron muchas madrugadas y ne pecos crepúsculos vespertinos persiguiendo el gracioso matiz de una costumbre, el detalle de una vestimenta bonita o la cadencia de una melodía.

Pues...le mismo con les puebles de América: acercarnos a estas naciones con amor, vivir sus problemas y ahondar en su pasado; sin preocupaciones determinadas, sim prefijar géneros ni temas; que lo que en un país puede ser característico de su medo de ser, en etro será sólo acetación secundaria, que haya dejado paso a etro tipo de preocupaciones. Todos los ambientes ham de ser útiles: el aristecrático y el pepular, el evocador de sucesos históricos y el que mira, con ejos ilusionados, el porvenir; todos, tratados con una sola condición: la lealtad; la sinceridad puesta al servicio del amor; la impercialidad como gerentía para tedos. En este camino, con esta trayectoria, hemos planeado y realizado mi hermano Rafael y y yo varias de nuestras obras nuevas ya hablaremos de ellas. Pero, the de ser todo ésto obra



exclusiva de umos autores? Si, de verdad, aspiramos a la realización de la Zarzuela Hispano Americana, hemos de abandenar personalismos y abordar la gran empresa como obra transcendente de colaboración y conjunto. Colaboración. si. Colaboración estrecha de los autores americanos y los españoles: unos libretistas hispanos, por ejemplo, con un compositor argentino, cubano, mexicano o colombino; o unos libretistas americanos, - uruguayos, venezolamos, peruanos o chilenos, - com un músico español amante de estas tierras y conocedor de sus tradiciones y de su folklore. Se establece rian nuevos lazos de intercambio lírico teatral y se ampliarian ideas y horizontes. E. incluse, a mi juicie, sin intervención del autor hispano: si un asturiano, un madrileño y un teledano pudimos sentir una sincera emoción aragonesa cuando compusimos LA SOMBRA DEL PILAR, spor que no van a colaborar un chileno, un argentino y un paraguayo, sigo pomiendo effemplos, para extatar la devocióm del pueblo máxicano por su bendita Virgen guadalupana? Pensemos todos, a una y otra orilla de um Atlantico que nunca ha podido separarnos, en temas, asuntos, tradiciones, recuerdos ya esperanzas que nos sean comunes; y tengo la seguridad de que no tardarán en surgir triunfantes las tres o cuatro obras que marcarán este nuevo rumbo de las Zarzuelas dignas de tal nombre./Si el avien y la radio y la televisión ham acticado el mundo, aprovechemos estas inmensas ventajas y sofiemos que para nuestro Arte teatral han desa parecido muchas trabas; y que ahora, con una inconmensurable riqueza de ambien tes y de tipos, y con una impresionante variedad de problemas y de ritmod, el Género Lirico se aproxima a una nueva época...con poco que la pro-

Por nosotros no habría de quedar; que ya por nuestra ouenta tenemos perjefiados tres libros de otras tantas zarzuelas, animados por esta orientación.

Os voy a adelantar, si me permitís, algunas circumstancias relacionadas con
ellos. La primera, CONTIGO SIEMPRE, con partitura totalmente terminada de
Manuel Parada. Podría titularse tambiém con perfecta lógica COLEGIO MAYOR;
porque en uno de estos Colegios Mayores que acogen en la capital de España
a estudiantes nacionales y extranjeros se desarrolla la parte substancial
de su acción. En este caso, como veis, el ambiente, siendo madrileño, se ve
influenciado notablemente por el "medio" del Colegio Mayor; pues és te, bajo
el rétule de RUIZ DE ALARCON, congrega preferentemente colegiales hispano

www tección oficial la aliente y que la afición privada le sus sos tenga.

americanos, (como en la realidad hace el de NUESTRA SEÑORA DE CUADALUPE); y allí conviven, estudian, luchan y aprenden a estimarse y quererse, jóvenes procedentes de toda la América fratema. El protagosnista de nuestra comedia Dario Menéndez, está a punto de terminar su Carrera de Derecho; es peruano y se ha dejado allá en Lima un amer que mo puede olvidar; pero la seducción de Madrid es grande, mos le ha dicho com música Agus tim Lara mucho mejor que pudiáramos explicario nesotros, y hay uma madrileña señadora que, per su desgradia o su fortuna, se ha creido todas las lindas mentiras que ha deslizado en su oldo el emamoradizo limeño. Podeis comprender?....

Nos hallamos en estes tiempos en que la mujer, a fuerza de conquistar derechos, ha perdido fuerza em la conquista del hombre, constantemente solicitado. Y, a través de los jardines, del vestíbulo y del bar del Colegio,
en la intimidad de su dormitorio y, luego, en las calles de Madrid, en las
Emiseras de Radie y en varios lugares de diversión, el alma del jóven peruano se debate entre dos EMENTEN cariños y hasta vuela, con la imaginación, a
la Lima natal, que le llama con la fuerza de su pederosa atracción. Hay el
contraste de vida y procedimientos entre estes Colegios Mayores y lo que
fueromlos fameses de Salamanca del siglo XVII; y mo falta,— ¿cómo podría
faltar?,— el momente de la exaltación de la fraternidad hispánica. La música, moderna y dinámica, lo subraya y lo acoge todo; y ésa sí que es, en sus
momentes más felices, lazo de unión, base de amistad y motivo de sano regocijo. Contigo, contigo siempre...

Pero traslademosnos desde las margenes del humilde Manzanares a las orillas del caudalose Paraguay. No nos hallamos en el Madrid que evoluciona y grita, sino en la entrafiable Asunción, que se expansiona y sueña. Quienes de ustades la conoccan, seguramente la amam. Yo tuve la suerte de amarla, porque un buen día, que bendigo, la conocía y bajo la luminosidad de su sol, en la indefináble dulzura de sus nochese y en el contacto con sus hijes,— que, cuando dejan de parecer guarantes, parecen andaluces,— aprendía querer a esa tierra llena de tradiciones heroicas y de páginas donde se dieron cita la bravura y la gioria. Precisamente en un momento de su pasado de esplendor, em una apoca en que Francisco Solano López engrandeció el país, y consiguió que en su terno nacieran admiraciones y envidias,— que al fin y a la postre son una misma cosa,— hemos situado la acción otre comedía

lirica, que tendrá, si se logran nuestros propósitos, la emoción de una

obra dramática y el tomo amble y el espectáculo de una verdadera opere-

ta. ¿Como se titulará? Com el mombre de la protagonista, sin duda; porque tiene tal fuerza teatral la figura de Elisa Lynch, colocada como per arte de magia al frente de los destinos de Paraguay, que es muy dificil, por no decir imposible, substraerse a la sugestión de sus multiples encantos. Aquella ambiciosa irlandesa, bella y elegante, posecdora de los secretos de la seduccióny europea del XIX, llega a las tierras del Plata, desde Paris, y en tra em Asunción del brazo del dictador Worldwo López. ¿Qué impresión produce en aquellas gentes sencillas, bien halladas en la paz de una fértil campifia? (Admiracióm? ¿Curiosidad? Es peco: es tupor. Cuando los ciudadanos contemplativos la ven pasar en su caballo blanco, con arrogancias de Emperatriz francesa, se quedan inmoviles, es tupefactos. [Vaya dama, la primera dama de Paraguay! Y, en torno de la impresionante amazoma, de su ambicioso marido, que, si ambiciona, es www. por afám de engrandecer su pueblo, y de des tacados elementos indígenas, cuyos descendientes viven aun por las inmediaciones de Cacupé y de Ipacarai, se te jen las anécdotas teatrales de nuestra zarzuela, que ha de tener musicalmente esa fuerza dramática, de sangre caliente, del pueblo paraguayo y esa dul zura indefinible de sus noches de ensueño./A ma me emociona pensar en la romanza, llena de amor y odio, de la bellisima guarani de ojos ardientes, que tuvo con Solano el hijo que estrecha entre sus brazos, y ahora comprueba angus tiada que no la dejan atravesar la verja del jardin presidencial, ni siquiera para que el dictador conozca al fruto de sus amores. Se llamaba aquella mujer Pancha y tuvo al fin que dejar a su hijo para que lo bautizasen en el palacio presidencial siendo madrina precisamente Elisa Lymch. Y no era ella la unica mujer del país que tenía cuentas pendientes con el mariscal López. En el libro sobre Elisa Lynch de William E. Barret se lest "En La Recoleta vivia una india, pero em realidad nunca había esperado mucho de él. En cambio, la muchacha de la calle del Obispo, Pencha, resulto un problema dificil. Hermana de un comerciante de la dividad ciudad llamado Pesoa, era medio española, y tenia un temperamento violento. Francisco Solano Lopez paso una media hora desagradable al comunicarle que todo había termimado entre ellos; y al salir estaba contento de haberla despedido, porque era una mujer que no entendía ra-

一人

5.N

A PARTIES

zones. Hay, en efecto, buena substancia dramática en todo este episodio para una obra lírica. Y, como contraste, yo veo también, sebre la cubierta del barco donde la improvisada Presidenta quiere asombrar al Cuerpo Dipud plomático extranjero, ofreciendole un banquete servido en vajillas de oro y plata, el cuadro desolador que ofrece la marcada ausencia de ciertas Embajadoras que se niegan a reconocer como Seberana a la que consideran una intrusa; y es muy teatral el momento en que Madame Lynch, queriendo superar la humillación de que es victima, vá arrojando al mar, por la borda, los platos de riocs metales y de codiciadas viandas que esperaban a las ausentes. Serenatas, canciones, poleas deliciosas que tomaron rápidamente carta de naturaleza en el Paraguay... Qué se yot Pocos países tendrán un tesoro pepular tan variado y tan seductor.

Hablemos de otra obra en proyecto: LAS ALAS DEL QUETZAL. No es sugestivo es te titule? Escuchamdo el himno de Guatemala, henchido de ambiciosas
aspiraciomes, se experimenta la proximidad de la gran obra lirica en potencia:

"Ave indiana que vive en tu escudo, paladín que protege tu suelo: tojalá que remonte su vuelo más que el condor y el águila real!"

Simboliza el quetzal, 4 vosotros lo sabeis mucho mejor que yo, el ave libre; el anhelo de libertad que todos, más o menos encubiertamente, llevamos
dentro. ¿Cómo mo ceder a la invitación de um enamorado del poder de sus mos
alas?:

"Ave libre de Guatemala. Muerta de tristeza en la cautividad. Amores sim trabas y existencia en vuelo per los montes, bajo el cielo azul maravilloso de un país aromado de ensueños. Quetzal libre. Plumas policromadas per un artifice excelso y sombra tuna augusta de la Libertad. Entre el "ruido sonore" de dos mares,— el Caribe que acarició con sus ondas las carabelas colombinas, y el Pacífico, esclavo un día de Vasco Núñez de Balboa,— tus alas desplegadas como una bandera de vistoria, son también Will como la vela de un bajel que, portador de una noble embajadas espibitual, deposita, besando las aremas brillantes de la playa, su ofrenda de concordia ante la ceiba de Guatimocín."

En el quetzal hay dramatisme y emoción lírica; y em los seres que la veneran, también. Aspiración suprema del hombre, que quiere señorear los especios y dominar los mundos. Y, sin embargo, basta que en el nido apunte un heredero para que el ave dominadora se convierta, por imperio de su propia voluntad, en esclava de los suyos y de su hogar.

Se me preguntara: "Y de ambie te mexicano, ino hay mada en el telar?" Hace afios que con verdadera ilusión, acaricio la idea de pisar esta tierra donde reposan seres que son veverados en mi familia. Y siempre me he dicho: Sa _"Alli, el conocimiento directo, el contacte con sus costumbres y sus tradiciones; la honrada empresa, en fin, de acercarnos con amor para interpretar con acierto y para comprender con leal tad." En ello estamos. Mas debo confesaros que un recuerdo, que vive em mi desde la infancia, me obsesiona y, a la vez, me seduce. Tenía yo doce años cuando conocí en Madrid a Amado Nervon a vuestro Amado Nervo. El era un joven diplematico, adscrito a la Legación de México en España; y mi padre era entonces, aprincipios del año 1906, Presidente de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid. Para que fue aquella tarde Amado Nervo a casa de Carlos Fernandez Shaw? Mi padre mo estaba en casa y tuve que ser yo quien rogara al visitante que aguardage unos minutos hasta que mi padre viniese. Pero Nervo, señoril del idado, llanamente amable, me pidió que ye no me marchase del despacho donde estabamos, y me hizo mil preguntas sobre estudios, aficiones, familia y amistades. Cuando llego mi padre a casa, Amado Nervo le rogo que yo permaneciese presente en la entrevista de ellos, "porque ya éramos buenos amigos". Tenía el gran poe ta/mexicano el deseo de dar una lectura de sus composiciones últimas en el Ateneo. Mi padre acogió la idea con carific, y en su menete, como supondréis, fué aquella velada poética un acontecimiento en la vida litereria de Madrid. Como es lógico, en aquella tarde en que mi casa se vió honreda con la presencia de vues tro poeta, se habit de muchisimas cosas y, desde luego, de Poesía y de Teatro. Nervo acababa de terminar su poema LA HER-MANA AGUA, y sugirió a mi padre, auter teatral en active, el libro de una obre que tuviese como fondo la emeción lirica del agua "en la esmeralda mojada" de su México. Yo no olvidé esta frase; mi padre murió muy pocos afios después sin haber dado realización a la amorosa idea del autor de los JAR-DINES INTERIORES ... y ye me pregun to si es tey a tiempo de poner lo mejor de mi espiritu de artista en el cumplimiento de aquella aspiración poética.

(Cuán tas veces he leddo y releddo el intenso poema de Nervo, NWWWW

Si

parejo en emoción estática al de EL PRISMA ROTON, cuyas áglogas tantas veces habrá yo recitado de adolescente, ganado por la ingenuidad de la dulce amada?

" apor que lo extreñas?

Muy prom to en mues tras platicas tranquilas veras anochecer en mis pestañas, veras amamecer em mis pupilas."

Pero el poema del agua es más objetivo, más riente, más franciscano:

-"Hermana Agua, alabemos al Señer" Y en sus estrofas hay tal variedad de
temas, tal riqueza de matices, el agua subterrámea, el arroyo que corre,
la nieve, la bruma, el vapor, el granizo, que forman una verdadera sinfonía. Pero hay que oir sobre todo las VOCES DEL AGUA:

*Mi go ta busca em trañas de roca y las perfora.

-En mi flota el aceite que em los santuarios vela.

-Por mi raya el milagro de la bocomotora:

**Mi la pauta de los rieles. -Yo pim to a la acuarela.

-Mi bruma y tus recurdos son, por extraño modo, gemelos: ano ves cómo lo divinizan todo?

-Yo presto vibraciones de flautas prodigiosas a los vasos de vidrio. -Soy triaca y enfermera en las modernas clinicas. -Y yo, sobre las rosas, turiferario sante del alba en Primavera."

Luego suena la vez del poeta, que se dirige al supuesto lector que, en este caso, sería el espectador:

"Por qué tantes anhelos sin rumbo tu alma fragua?

Pretendes ser dichoso? Pues biem, sé como el agua;
sé como el WWW agua, llema de oblación y heroismo,
sangre en el cáliz, gracia de Dios en el bautismo;
sé como el agua, docil a la ley imfinita,
que reza en las iglesias en donde está bendita,
y en el estanque arrulla meciendo la piragua.

Pretendes ser dichoso? Pues bien, sé como el agua;
viste cantando el traje de que el Señor te viste,
y no estés triste nunca, que es pecado estar triste.
Deja que en ti se cumplan los fines de la vida;
sé declive, no roca; transforma te y anida
donde al Señor le plazca, y al ir del fin en pos,
murmura: "¡Que se cumpla la santa ley de Dios!"

"Sé como el agua" le dice el poeta al hombre. LY cómo es el agua? LQué condición tieme el agua? "El agua,-responde Amado Nervo,- toma siempre la forma de los vasos que la contienen". Y he aquí,- digo yo,- la substancia dramática de nuestro asunto. He de ser uma mujer que, como el agua, se acomode a la forma del vaso que le ha tocado en suerte: ella se amolda a todo; se aviene al trabajo, a la lucha, al sacrificio; incluso, a la tristexa de una vida humilde y sin contenido. Pero que no la exijan, de pronto, uma acción indigma, sporque ésa no la realizará aunque la matent Y si, por acaso, intentase quien fuera forzarla a una indignidad, acomodarla a otro modo de



zador Winnew tempano, contra el cual se estrellarían las más encendidas pasiomes. Y ese tipo de mujer, aún en embrión, sería en suma LA HERMANA AGUA.

Más proyectos. Si para evocar un cuadro de historia argentina pudo escribir Luis Fernández Ardavín MANUELITA ROSAS, con música del inolvidable meestro Alonso, para poner en acción un trozo de vieja vida peruana no sería tampoco desacertado acudir a las TRADICIONES de Don Ricardo Palma; y, en ellas, mun uno es sugeridor el tema de los amores y desenfados de la famosa "Perricholi", trayendo de cabeza al mismisimo Virrey Amat, supremo representante del poder real español del siglo XVIII? Ha sido esta figura inspiradora de más de un ballet y de alguna comedia divertida; pero no hay duda de que está pidiendo la suma de elementos y contrastes de una verdadera zarzuela.

Nadie ignora que el catalán Don Manuel Amat y Junient fuf Virrey de España en el Perú en el periodo comprendido en tre 1761 y 1776; o sea, quince años justos de esa época dieciochesca, durante los cuales desarrolló una actividad y una energía ejemplares y, al mismo tiempo, halló ecasiones de manifestar en público unos amores, de ninguna ejemplaridad, con una bellisima limenta que, sin duda alguna, le trastornó el seso.

"Adonde vas, Don Menuel, que tan rubicumdo llegas? Piensa que no es todo miel lo que te dá la Villegas."

Estas y otras advertencias anthimas, en forma de cophas o de romances, corrian por las calles de Lima cuando la gente advirtió que el os tentoso y authritario Virrey, que frisaba en los cincuenta y siete años, se había enamorado de una linda actriz, de diecinueva no cumplidos, que le havía perder el compás. No sólo em Ricardo Palma, sino en muchos historiadores más, americanos y españoles, hay datos y noticias sobre aquellos amores que, al ser públicos, escandalizaron a has familias peruanas de entonces y fueron causa a la postre de la destitución del Virrey. Micaela Villegas se llamaba la que luego había de ser conocida con el nombre de la "Perricheli" y había de triunfar en fiestas principescas en la magnifica quinta comocida por el "Retiro del Prado". Abundan los episedies, se suceden las anécdotas,— algunas con su sal y pimienta co-rrespondientes,— y el conjunto se presta a componer unos cuadros brillantes, divertidos y vigorosas. Sin ofender ni mucho menos la memoria de Don Manuel Amat,

que fué por lo viste un Virrey de excelente gobierno, se puede abordar la evocación de aquel momento de la vida de Lima con bastantes probabilidades de acierto.

Pues, Equé he de decir a us tedes de Cuba? La mayoría de las obras liricas de Ernes to Lecucha, con sus ambientes característicos, que son sino marzuelas a la española? Yo colaborá em su MARIA DE LA O, y he participado ahora em les trabajos y las responsabilidades en del libro de EL SOMBRERO DE MAREY, que no ha de tardar en estrenarse en España. Sobre mi mesa de trabajo, en Madrid, esperan cuatillas de esta estampa cubana, vigorosa y colorista. Como EL CAFETAL y como tantas otras obras de Lecucha, este cuadro costumbrista arrastra ritmos, cadencias, sonoridades y armonías inconfundibles.

Pomgamos junto a esta obra lírica etras españolas, ya sancionadas por les publices y merecedoras de acrecer es te repertorio especializado. Por lo pronto, DON GIL DE ALCALA, del llorado maestro Penella, triunfante en España y en America. No se me olvida su triumfo de Barceloma, cantada por Pablo Gorge, el gran cantante español a quien debe mucho la Zarzuela y aun la Opera de nues tro pais... Y, en fecha reciente, RIO MAGDALENA, la gran anécdota colombiana, que fue desarrolada literariamente por Roberte Carpio y Alfonso Paso,uno de nues tros jovemes valores este, de más asombroso presente y de más seguro porvenir y que fue valorizada con una extensa partitura de Manuel Parada, el músico de nuestro Colegio Mayor "Ruiz de Alarcom". La hazaña de los buscadores de oro que invadem en Colombia la comarca del rio Magdalena lleva den tro impetuosidad de gentes ambiciosas y alegria de juventud enamorada. Con ella sus autores evidenciaron como es posible satisfacer el gusto de los públicos heterogéneos y, al mismo tiempo, hacer obra de amor americana. Es al go o mucho de lo que hicieron sin música, con sus comedias y dramas, los poetas ziempre recordados Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa. En sus grandes concepciones americanis tas Marquina, con su elevado estro y sus ideas inflamadas de arder patriético, hizo un Teatro susceptible de transformarse en 11rico-musical. Si el "Fernán-Bustos" de EN EL NOMBRE DEL PADRE es un baritono o un bajo de graves sonoridades, no hay quiem le niegue a "Bustilles". el hijo del Encomende ro de Platerias, un papel de tenor lucidis ime. Y in la "Doña Solis", esclava, y em la turgente "Lucimda" hay una contral to y una seprano indisoutibles. Todo sería acometer la tarea con equilibrio y buen tino liri-



co. Y en LA BANDERA DE SAN MARTIN vibra um fervor de admiración hacia las juventudes argentinas del siglo XIX, en tregadas a la causa de la Independencia, en el que se mezclan la Historia y la Leyenda.

Villaespesa se halla tambiém en este til timo camino, no con menos arrebatado lirismo svinor con más ambiciodo vuelo. En su SIMON BOLIVAR hay tantos episodics, tipos y escenas que su transformación en Zerzuela haría necesario quizas un nuevo planteamiento del tema. Se nos presenta con ello el etermo problema de la utilización, para obras líricas, de las producciones dramaticas nacidas sin mísica. Muchas veces, ante un drema o una nueva comedia de positivo éxito, nos decimos: - "Aqui hay una zarzuela clarisima o aqui hay una opereta evidente". Y, si la obra tiene um tinte postico, mejor: - Este parlamento es ya una romanza" o "este dialogo es un dho que está pdiendo la melodía de un musico inspirado". Y, sin embargo, ique pocas veces el procedimiento dib buen rem sul tado! Quede cada obra como nació; y la que haya de ser zarzuela, - y, en este caso, perdonadme, "zarzuela hispano americana", - surja de la mano del libretista, que ha dem ser el primero en la creación, con todos los requisitos del género y con la debida proporción entre el interés de las excenas habladas y el encanto y la emoción de las cantadas, en las cuales no ha de perderse tampoco el interes, puesto que ambos elementos, el hablado y el cantado, han de ser partes integrantes y proporcionadas de un todo, que es, y será siempre. la se obra lirica.

Para realizar, en suma, desde el punto de vista de un libretista español, la idea que estoy exponiendo ante ustedes, hay que hacer exactamente,— sólo que a la imversa,— lo mismo que hizo en el siglo XVII Don Juam Ruiz de Alarcón, (y vuelvo con ellos a mis primeras palabras): comprensión, conocimiento perfecto de los ambientes que se reproducen, de los tipos que se copian y del folklore que se estudia. Para ello, ha venido en apoyo de mis propósitos la publicación de un libre que coupa estes días lugar preferente en los escaparates de las librerías de Madrid. Me refiero al titulado EL AMBIENTE ESPAÑOL VISTO POR JUAN RUIZ DE ALARCÓN. Su autera, Alva V. Ebersole, pertenece a la Universidad de Massachusetts (Estados Umidos), y su texto es una notabla ampliación de la tesis doctoral que presentó la autora hace dos años en la Universidad de Kansas. En España, la EDITORIAL CASTALIA (Valencia) ha considerado interesante su publicación en castellano; y han sido patemtes su difusión (en nuestro campos li-

terario, st acierto y en lo que am atañe, su oportunidad. De su lectura se desprende una conclusión que era ya evidente para mí: que Alarcón, cuando escribió sus comedias de ambiente español, conocía a la perfección las costumbres y el modo de reaccionar de la España de su tiempo. Solo cinco comedias, -la señorita Ebersole las puntualiza, - escribió colocando la acción en lugares exoticos para el, que no conocía. Todas sus restante obras son reflejo fiel y comen tarie pum tual del ambien te que vivia. Al principie, la Salamanca de sus años de Estudiante, con todas las travesuras, ceremonias y supersticiones de la gram Universidad, "nueva Atenas del munde"; luego, la Sevilla, bulliciosa y emprendedora, cuyo puertomas sebre el Guadal quivir era el gran eslabon en las relaciones de España con América; y después, hasta que se tetiro de la producción WWW testral, por haber logrado su ansigdo nombramiento de Auditor en el Consejo de Indias, en Madrid: en el Madrid de sus angustias y sus pecados, de sus esperanzas y sus renunciamien tos, de sus triunfos y sus fracasos...En el Madrid de Lope y Tirso, donde era tan dificil alternar en el Teatro y donde, en mentideros y plazuelas, tan fácil era salir de un ambrello con el cuerpo vapuleado como con el alma desgarrada waw per las crueldades de aquellos ingenies peregrines, que con la misma presteza elevaban a lo más alte una producción teatral como hundían para siempre el prestigio de un escriter de musawww buena fe

Es admirable como vá espigando la autore en las distintas obras alarconianas pera examinar en conjunto y en detalle sus observaciones sobre la vida madrileña, recogidas en los diálogos de sus escenas: la suciedad de las calles
de la capital de España, y la mezquindad en general de sus construcciones; los
ruidos del vecindario y la animación de la Calle Mayor, que servia de arteria
al corazón de Madrid. En LAS PAREDES OYEN dialogan Den Mendo y Don Juan:

-Esta es la calle Mayor.

-Las Indias de muestro polo.

-Si hay Indias de empobrecer,
yo también Indias la nombro.

-Es gran tercera de gus tos.

-Y gran cosaria de tom tos.

-Aquí compran las mujeres.

-Y nos venden a nosotros.

Pues, Ly el Prado, el famoso Prado de San Jerómimo? En este deleitoso lugar de recreo y paseo coloca Alarobn la acción de muchas de sus comedias. En
TODO ES VENTURA, dice um Duque a su criado: "¿Dónde es tuvis teis vosotros?" Y

el servider reponet

-Ye, en el Prado, y sólo ví andar de aquí para allí y mirarse unos a otros.

Por LA VERDAD SOSPECHOSA sabemos de fiestas y públicas reuniones en El Sotillo, a crillas del Manganares, y em el Campo de Leganitos; y por LAS PAREDES OYEN, detalles interesantes de las calles de Alcalá y MUNTE Atocha. No hay la menos duda: se recrea Alaroán en hablarnos de cuamtos rincomes madrileños le son familiares: el Manganares y sus alrededores, las iglesias más concurridas, las cestumbres, pretensiones y modales de la gente de Corte:

"Gus to de vellos
ciudadoses y afectados;
compuestes y mesurados,
al zar bigo tes y cuellos
Paréceme propiamente,
en sus aspectos e indicios,
los pretendientes de oficios
cuando vem al Presidente."

Pues, ly las corridas de toros? Las describe Dom Juam con riqueza de pormenores y con el entusiasmo que podía haber puesto un Lope de Vega o un Montalbán. Leonor, en TODO ES VENTURA, describe una corrida a su amiga Belisa:

en Henares los pastos del Jarama, carbón del cuerno al pie; porque despida humo el aliento si la vista llama, alta cerviz, cerdosa y recogida, sale furioso y vengativo brama y a un mancebo que ve ciego arremete, de la cola erizado hasta el copete, hurtose dividual al golpe el joven con destreza y aunque volver quisiera el toro airado, chedede a su misma ligereza y con tra sí se mueve arrebatado..."

Reformas de trajes, usos del lenguaje, amores y desafíos, veleidades y licencias en las mujeres y en los hombres, tapadas de calles y mancebas de burdel, todo el cuadro de una Seciedad que bulle, sufre y se divierte en la capital española, lo recoge y refleja el deamaturgo con justeza de observación impresionante. Feliz el libretista que consiga captar, aunque en una mínima parte, el ambiente y las costumbres actuales de las distintas nacionalidades de América, en la misma o análoga forma a como low recegió Ruiz de Alarcón en el siglo XVIII

Pero también hay la obra evocadora: la que, sin necesidad de ser his térica, recoja inspiraciones de otras obras auténticamente americanas, que en España no han sido, hasta ahora, conocidas apenas. Para ello es auxiliar inapreciable etro libro, mucho más conocido entre us tedes que entre nosotros,

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

y que puede ser en numerosos casos guía segura, indicación cierta y colaboración valiosa. El ejemplar que poseo está publicado en La Habana en 1956. Su titulo, EL TEATRO DE HISPANOAMERICA EN LA EPOCA COLONIAL; su autor, el prestigioso Dector José Juan Arrom, profesor español del Colegio Saybrook de la Universi dad de Yale. 10en que justeza, con que metode, con que orden el profesor Arrom nos presenta amte todo las actividades teatrales que florecieron en las culturas azteca, maya e incaica, demos trativas del desarrollo alcanzado ya por el Teatre en las civilicaciones precelembinas! Lo que en las intillas se llamé a reito y en Máxico mitote y en el Perú taqui, con los espectáculos a que estas recitaciones, canciones y danzas daban lugar, queda puntualizado en este informe, utilisimo para todo aquel que se interese por los origenes del Teatro Lirico. Luego se produce la intervención de las corrientes hispánicas. Al estudiarse el trasplante del Teatro español a tierras americanas durante el siglo XVI, - nos dice Arrom, - conviene tener presentes tres factores: "En primer lugar ha de recordarse que cuando comenzaba la colonización las formas dramáticas que prevalecian en la Peninsula eran todavia rudimentarias y esencialmente medievales. En ese siglo es precisamente cuando evolucionan, bajo la influencia de las costumbres renacentistas, hacia las más sazonadas y complejas con que al borea la comedia españolas en las postrimerias de dicha centuria." "En segundo término, hay que tener presente que las circunstancias existentes aquende el Atlantico de terminam el ritmo y carácter de aquellas sucesivas implantaciones. Las colonias tuvieron, dentro de una inconfundible unidada de diseño, señaladas caracteristicas que las individualizan desde el principios. El clima de la tierra, la carencia o abundancia de metales, la densidad de la población indigena y hasta el mayor o menor grado de sosiego político, son factores que influyen en la vida de cada colonia y a la vez condicionan sus actividades teatrales y de terminan el peculiar sentido que adquieren algunas de ellas en suelo americano. " "Y no es menos importante destacar, en un tercer aspecto, lo arries gado que estaba ya entre los colonos el gusto por el Teatro, así como la rapidez con que surgen en América entretenimientos de este género tan pronto como las nuevas fundaciones logram suficiente estabilidad". Nos llama la atención el auter sobre la influencia que pronto tuvieron: el Teatro Misionero, - realizado en Nueva España y en el Perú con fines cataquistas; el Teatro Escolar, de carácter religioso también, pero de intención didáctica y substancia entera-Legado Guillermo Fernández Shaw, Biblioteca, FJM,



mente europea, y ely Teatro Criollo, escrito para edificación y selaz de la clase compuesta en tomces por los españoles arraigados ya en tierras americanas y sus numerosos descendientes. "Ese Teatro de ascendencia europea, pero nacido en América y penetrado vada vez mes de una sensibilidad caracteristicamente ame ricana, es, como la mayoría del público que lo presenciaba, insoslayablemente cricilo." ¿Puede haber para nosotros, ahora, mayor interes que aquel que en nuestro afam estudioso despiertan, por ejemplo, el entremes del dominicano Cris tóbal de Llerena, sacado a luz en 1921 por el inclvidable Don Francisco A. de Icazas, la comedia alegorica del mexicano Juan Perez Ramirez, titulada DESPOSO-RIO ESPURITUAL ENTRE EL PASTOR PEDRO Y LA IGLES LA MEXICANA, y los dieciseis colequios y los varios entremeses y loss del penúnsular mexicanizado Fernán Conzalez de Eslava, gran veasificador em quintillas y notable siempre por el caracter genuinamente popular y el humamismo de sus obras, y la abundancia de ele mentos Tualval locales que en ellas de recogen, desde referencias geográficas e his toricas hasta alusiones a costumbres populares con temporameas y profusion de locuciones mexicanas, muchas de ellas aztequismos, que todavía se conservan en el lengua je actual?

S610 és to es ya ma teria inapreciable como base de una obra lirica moderma. Si Don Juan Ruiz de Alarcon / como acabamos de ver / se desentendió aparen temente de esas raices dramticas de su tierra, para buscar,- en esa misma epoca,los ambientes españoles, nosotros hemos de bucear no solo em ese tesoro legado por Conzález de Eslava, sino en la egloga pastoril EL DIOS PAN, "trovada a lo divino" por el sevillano, residente en el Perú, Diego Mejia de Fernangil, y en el AUTO DEL TRIUNFO DE LA VIRGEN Y GOZO MEXICANO, del bachiller Francisco Bramon, consiliario en 1654 de la Real Universidad de México, conceptuado por Don Agustin Yaffez, en 1954 - tres siglos después - como el documento fundamental en la historia de la Literatura mexicana. Se comprende que sea obra, en general, de movimiento escémico y auténtico dramatismo; y,por si faltaba algo para nues tra ilusión lírica, tieme al final de la obra una danza, sobre la cual nos dice lo siguiente el prefesor Arrom: "Como acotación al baile final, el autor después de describir el rico vestuario de oro y plumeria que usaron en su representación los personajes participantes, el Reino mexicano y seis Caciques, y los instrumentos indígenas que acompañaban a la damza, explica que dicha vistesa danza fué la que llaman los mexicanos metetilale y en nuestra expresión

vulgar, mitote o tocotin. Y que, al paso que se bailó, diestros músicos cantarom ocho coplas del tenor de las siguientes:

> "¡Bailad, mexicanos, suene el tocotin, pues griunfa Maria con dicha felizi

dela rostro de abril, y hacedle guirnaldas de blanco jazmin."

¿Harbeis cido? No tiene más sugestivo encanto, ni más sencilla ingenuidad las coplas que nuestro inmortal Tirso de Molima colocó al comienzo de su SANTA JUANA; coplas que, sin duda aliguna, pueden citarse como fundamentales para el estudio del comienzo de nuestra zarzuela. Nos hallames, pues, ante análogas fuentes y con posibilidades para caminar por iguales senderos, Y lo que nos ins pire la obre de Bramón, nos lo sugierem también la COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA y otras producciones del Padre Matlas de Becanegra, gran versificador, acaso influenciado por Calderon, y aficionado también a poner fin a sus obras con bailes de niños, - mitote o tocotin, - a la usanga de los indios, y con coplas cantadas al son de calabacillas y otros instrumentes indigenas; así como las producciones teatrales del bogotano Fernando Fernandez de Valenzuela; del boticario español, radicado en Cartagena de Indias, en 1660, Juan de Cueto y Mena, y del mestizo cuzqueño Juan de Espinosa y Medrano, autor del drama biblico, escrito en el idioma quechua AUTO SACRAMENTAL DEL HIJO PRODIGO. "Se dan en esta obra .- nos dice nuestro guía ,- todo el sun tuoso retorcimiento del barroco y la recia sencillez de lo folklorico. Es como si hubiera desdoblado su estetica mestiza para dar a cada cual lo suyo: al españel y aal criollo, por un lado, una obra que recordase la cargada ornamentación de la Catedral de Cuxco, y a sus compatriotas indigenas el cuadro que, en la misma Catedral, repre sentaba a la Virgen Maria como una candorosa doncella indigena, "con sus negras guede jas tocadas per un sombrere de paja y llevando en sus brazos morenos una mansa llamita." ¿Qué demos traba todo ello? La existencia, en distintas futuras naciones de América, de un teatro popular, unas veces religioso y William otras ingenioso, jocundo y hasta irunico, que ofrece, al autor de hoy, indiscutibles muestras de interés.

Ya no es posible extenderse. Las obras de Francisco de Acevedo; las, para México, mante de tan entrefiables, de Sor Juana Inés de la cruz, con Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.



persona jes para nosotros tan dignos de estudio como los de su SAINETE SEGUNDO; las del peruano Lorenzor de las Llamesas, en tre las que ya figuran dos comedias-zarzuelas, al estilo hispano, tituladas TAMBIEN SE VENGAN LOS DIOSES y DESTINOS VENCEN FINEZAS, ambas de carácter mitológico, r con música y con toda suerte de canciones y danzas, y, como remate, el llamado "baile del bureo"; las también comedias-zar zuelas del limeño Pedro de Peralta, ya con alarde de maquinaria y tramoya, con iniciativa de "ballet" moderno a base de Mariquita, Chepita, Panchita y Chanita, y con un "babao" delicioso, bailado, para final; el sainete EL AMOR DUENDE, de Jerónimo de Monforte, "quizas la pieza más entreteni da de la producción dramática de este periodo"; las obras de Eusebio Vela, la figura más destacada de la farándula en Nueva España a principios del XVIII; las del popular peruano el "Ciego de la Merced" y, en suma, tedas las que en Colombia, Ecuador, Guatemala y México preceden a la aparición del drama quechua OLLANTAY, forman como precedente un tesoro inestimable para nuestros propósitos. ¿Qué es GLANTAY? ¿Es drama prehispánico o simplemente una obra colonial urdida con elementos tomados del folklore incaico? Sea como fuere, y descubier to Antonio de Valdez como autor o como ordenador de de estos viejos dialogos épico dramáticos, lo cierto es que fue obra en cuyo alrededor se suscitaron profuses es tudies y vivas polémicas. El profesor Arrom nos resume su opinión diciendonos que CLLANTAY es una obra española por la estructura, la versificación y algunas reminiscencias estilisticas, y es indigena por todo lo demás:la lengua, la situación y les personajes, el aroma legendario de la trama, la doliem te melodía de sus canciones y, sobre todo, el clima de rebeldía que presaglaba ya los borrascosos tiempos que se avecinabam."

terario y teatral? Como nos interesa todo el Teatro Americano posterior, cuando cada nación independizada ha adquirido personalidad y se ha encontrado responsa ble de su propio Arte. No es, pues, una quimera nuestro anhelo de zarzuela hispano americana; porque se podría realizar el empeño con antecedentes ciertos y con procedimientos honestos y tiene ante sí un panorama inagotable de tipos, paísajes y ambientes. Se me dirá que ya hacen labor semejante, de acercamiento y de difusión de valores, los notables cuadros folklóricos y coreográficos que recorren el mundo pregonando las bellezas de las canciones y de los bailes de América y España. Reconozoo esa eficacia y me siemto compemetrado con sus Legado Guillermo Fernandez Shaw. Biblioteca FJM.

fines. Pero, precisamente me fundo en sus resultados para creer que, en cuanto esas riquezas musicales y costumbristas estuviesen recogidas, no sólo en unos sencillos cuadros,— que son vivas impresiomes coloristas,— sino en obras articuladas por una elevada ambición de Arte, los resultados serían asombrosos y el mundo que se expresa con nuestro lenguaje común se sentiría orgulloso con el triunfo de la nueva modalidad de nuestra zarzuela.

Fué el maestro Amadeo Vives, com su percepción excepcional, quien nos abrió los ojos y nos hizo pensar en las posibilidades de Mi tal evolución de nuestro Género Lírico. Hoy, all madurar aquellas ideas y estar a púnto de cristalizar empresa tan conmovedora, yo os pido un recuerdo para el glorioso autor de DONA FRANCIS QUITA.

GF5-213-A10

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL (10º Conferencia en Méjico)

De linea lufexuea. Expanse) Sauran, seus rei suelos, Al pisar los venerables pisto de este l'alacis & al sentime honrado entre sus surros aesgedores, yo quiero aute lo do clearon, amijos del Canno Espanol de Moyies, que me farece ballarme en mi propia casa, Soy vice presidente del tirculo de Bellas Artes de Ma--olivelit al des fedience de sus sous, une elieron et tem eferior enear go de que trajese un abrazo cosdial de todos y cada mus de elles para sur estes competicotas de estas lierras moravilles es Azi lo Lago, abragando en mon. - bre de todos à une to fle ou Escrador Liz carios MANUEL FERNANDEZ-SHAVY CION 1U.1.V.4.
-Como sabeis perfectamente. Le venido a dor ma serie ele lon. ferencias en el Lutinto Eullival Hi four Mes cous sobre un lema I au sugeiliers para - un euro el Fea. tro Lines Espand. There corea de Anadis 5: plo llevo comagnadis al Eultino de citos generos, en fortuma que elebo recomo cer, for ess

PANORAMA DEL TEATRO LIRICO ESPAÑOL

(Décima Conferencia em México)

COMO SE HACE UNA ZARZUELA. DE DETRACTORES Y DEFENSORES DE NUES TRO GENERO NACIONAL. MINSTERA EN COMPOSTERA, Can.

como todos los generos que ya tienen historia, la Zarzuela ha sido llevada y traida por el mundo, unas veces como joya de valor inestimable, y otras como basura aborrecible. En los filtimos tiempos, en España, se consideró que, si se queria de verdad salvarla, no bastaba com pedirle protección,— necesaria protección,— a los Poderez Públicos, sino que era deber de los autores predicar con el ejemplo. A esta convicción obedeció el acuerdo de la Sociedad General de Antores de España de adquirir el inmueble del viejo teatro de la Zarzuela, que cumplia en el año 56 su Centenario, y realizar en el importantes obras de reforma que afectaron, para modernizarlo totalmente, tamto a la sala y sus servicios, como al escenario y sus dependencias. Yo tuve el honor de colaborar en esta restauración con eminentes compañeros, y todos tuvimos la satisfacción de dotar a la capital de España de un Coliseo hermoso y eficaz, que no sólo es orgullo para los madrileños, sino que suple en más de una ocasión la falta, cada vez más notable, del antiguo teatro Real, a cuya terminación segnimos sin verde el fin.

En este teatro de la Zarzuela se han montado en estos años últimos gramdes espectáculos zarzueriles de resonante éxito. A unos u otros van unidos, como sucesivos Empresarios y Directores, los nombres de José Tamayo, Lola Rodriguez de Aragón y César Mendoza Lasalle; es te, actual Empresario, que acaba de demostrar su amor al genero reponiendo con todo cuidado, y dirigiendo persomalmente la orques ra, la famosa varzuela del maestro Chapi LA BRUJA. Y al maes tro Mendoza Lasalle, que en septiembre había dado a conocer la nueva partitura de Moreno Torroba BATLE EN CAPITANTA, le he escuchado hace pocas noches una frase queademas de complaceme, me ha hecho meditar: "No tienen us tedes idea del tesoro lirico que poseen. Seria suicida que, con uma riqueza como la de sus repertorios y con uma realidad como la de sus compositores contemperáneos, dejesen languidecer un género que, sin dejar de ser tradicional, es capaz de acometer las más audaces innovaciones". Es tas palabras, dichas por un profesor que procede del campo sinfonico, watawawwww y que esta ahore adentrandose en estadio de libros y partituras, posee indudable importancia: tenemos en nueswww manos una gloriosa herencia y mo podemos dilapidarla alegremente, summandonce a las opiniones de les indiferentes, aveva a quienes solo interesa "lo que se lleva", o de les apasionades, que van en busea ahora de lo ultramoderne. Hemes de aceptar como una realidad viva la Zarzuela; y, desde nuestro punto de vasta,— desde nuestra ebligación de autores,— trabajar por ella. Pero, tengames a cuentas: Auó es una zarzuela? Biem claro, en serio, le he dicho en etra coasión: una producción teatral en la que sus partes, habladas y cantadas, al temadas, se conjuntan para producir una serie de efectos y para crear una obra de arte. Pero también en tono jocoso tiene su descripción la zarzuela. Yo os lo explicaré. Se celebraba no bace mucho tiempo en Madrid un banquete en honer de un ilustre autor. Cada une de los comensales había de hablar en broma, a solicitud del organizador del acte, de aquella especialidad a que en su vida se había consagrado. A mí, naturalmente, me correspondió el Género Lirico. Y a la pregunta del organizador: "Ecomo se hace una zarzuela?" respondi, siempre humoris ticamente, lo que dice es te seneto:

"Teda zarzuela tiene su receta, que es, peco más o menos, la siguiente: veinte enzas de acción, treinta de ambiente, quinde de situaciones de poeta;

cien grames de sainete...o de opereta, diez de sal gorda y seis de la corriente. Viertase todo; en fino recipiente, en agua verde, azul, roja o vieleta.

Péngase en manes de un compesitor que, con clara y robus ta meledia, le infunda la virtud de su calor.

Sirvase luego de esta mezola un vaso, que ha de beberse a sorbes cada dia. ¡Y agitese al usaria, por si acaso!"

Na turalmente que con esta descripción nadie que lo ignere se entera de cómo se hace una zarzuela. Pero ye intentará explicario a quien sienta curiosidad. "¿Cómo es el trabaje de esta clase de obras?", me han preguntado más de una vez. "¿Qué se escribe antes?" "¿Cómo se colabora?" Yo diría, para salir del paso, que cada maestrillo tiene su librillo y cada autor su costumbre. Pero no sería sincere si os coultara que una zarzuela con nombre de tal y con aspiraciones de sostenerse de pie, ha de tener ante todo estructura. Es decir: lo primero es que el libretista, una vez elegido el ambiente, idee argumente y cree peromajes adecuados a éste; luego ha de planear cuidadosamente tipos y situaciones musicales, procurando siempre, si ha de librarse de posibles disgustos, que el lucimiento de la tiple no sea menor que el del tenor, ni la in-

tervención de éste más brillante que la del baritone. Planeado el libro, conviene que el compositor conozca este plan para que de su aprobación previa al carácter que ha de tener la música y a la variedad de los números em proyecto. Una vez de acuerdo. el libretista ha de hacer su trabajo libre y totalmente, sin cortapisas ni reservas, escribiendo tanto las escemas habladas como los textes de los cantables de cada número. Esto es imprescindible, si se aspira a crear una obra artistica y no solamente uma obra de resultado económico. La zarzuela ha de salir redonda y equilibrada de la pluma del libretista; por éso es fundamental que el autor de un libro lirico lleve dentro el sentimiento de la música y el sufiviente esparitu de sacrificio para ofrecer las mejores situaciones de su producción al músico. Pero sigamos. Cuando el compositor se enfrenta con el libro terminado, no ha de hacer otra cosa,- iy ya es tarea!,que ir poniendo música a los cantables que se le han dado o a las situaciones que para al ham sido creadas. Pero entomoes pueden ocurrir dos cosas: que el can table esté equivocado o que el músico, arrastrado por la inspiración, no se ajuste a la letra recibida y vuele en libertad con sus melodías. En este ## pum to surge lo que llamamos el "monstruo", o sea el modelo que el compositor da a su companero con uma letra absurda para que el libretista haga el texto definitivo, a justándose a em todo a la medida, all ritmo y a la acentuación que la música impene. Os pondre un ejemplo. En LA CANCION DEL CLVIDO, el capitan Leonello ha de referir, en un raconto, su wwwww encuentro con la bella Rosina, que intenta seducirle. Nosotros habíamos versificado nuestro cantable; pero el maes tro Serrano no se atuvo a el, hizo con toda libertad su número y nos dis, para empezar, el siguiente "monstrue":

> "En la calle de la Abada; veinticinco, principal, vive un pobre sinverguenza, fque es piramidal!"

Hecho sobre es te molde el cantable, el capitan Leonello, canta agsi, al evocar el momento en que conoció a Rosina:

"En el piente
de la Peña
uma noche
la encontré;
y su guante
chiquitito
ile cayó a los pies!"

No es una maravilla; pero está correcto y, sobre todo, túvo la virtud de "llegar" al público y hacerse popular. Otras veces, el propio Serrano exigia, no sólo medida y acentuación de terminadas, simo obligadas terminaciones de consonantes en cada verso. Así, en la misma obra, la canción de Rosina tenía que apoyarse en su comienzo, necesariamente, en las terminaciones "ela" e ido":

Indudablemente, desde su punto de vista musical Pepe Serrano tenía razón, porque de esta manera él conseguía para su número la plena eficacia con que señaba. Y el público se recreaba con su arte.

Otro compositor aficionadom a dar "monstruos" ere Rafael Millán. El admirado autor de LA DOGARESA y EL PAJARO AZUL, a quien una traidora encefalitis letargica impidió que fuera realidad una de las más brillantes carreras de compositor teatral de estos tiempos, poseía una imaginación desbordada que le imposibilitaba ajustarse a letras hechasa por sus colaboradores. El se posesionaba de la situación lírico-dramática; cerraba el libro, se sentaba al piamo...ty allí brotaban en cascada frases melódicas, temas arrebatadores o gracciosos motivos, que luego los libretistas temian que rellenar con sus letras. Hubo, sin embargo, en el siglo pasado um comediógrafo, Don Miguel Ramos Carrión, que se megó a someterse a este suplicio; hizo público en su libro que fi renunciaba a la paternidad de los cantables de EL CHALECO ELANCO, pongo por ejemplo, y dejó como definitivos los "monstruos" que le había entregado su co-laborador, que era nada menos que el maestro Chueca:

"Estos son los calzones de un señorito. IAV, que frio habra pasado este inviermo, el pobrecito!"

Los "monstruos" del maestro Gerónimo Gimenez teníam toda la gracia gaditama de su autor, com palabras que yo no me atreavo a reproducir aquí; los de Vives daban, por su energía o por su ploara intención, perfecta idea de lo que el músico deseaba, y los de Chapl....Permitidme que que os diga, en honor de Dom Ruperto Chapl, que el autor de LA REVOLTOSA jamás trabajó con "monstruoz": siempre se atuvo a los cantables de sus colaboradores, y éstos podían mostrar siempre ufanos sus letras pulcras y ouidadas, que habían sido avaloradas por Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

la inspiración del maes tro.

Un caso especial lo constituía el maestro manchego Don Tomás Barrera, autor conocido de LA VARA DE ALCALDE y muchas otras obras de 6xito. Barrera formaba sus "monstruos" con guarismos numéricos. Así, por ejemplo, si hubiera temido que decir en su "monstruo", como Vices en cierta ocasión, "le mataré, le mataré, ly mi los rabos dejaré!", Barrera hubiera escrito sencillamente: "cincuenta y dos, cincuenta y dos, ly cuatrocientos veintidos!" Muchos libretistas, como digo, renunciarom a la tortura de encajar uma letra en uma música ya compuesta. Eso les ocurrió a los sñores Perrin y Palacios en uma revista con música de Rafael Calleja, que se estremó en el Gram Teatro con el título de EL PAIS DE LAS HADAS. Allí, una tiple traviesa y jacarendosa cantaba, dirigiéndose a un supuesto admirador:

"No me tires indiré...
no me tires indiré...
Que mi novio es Arquitecto
de la linea de Jerez".

iPintoresco! Hoy se trabaja com mayor sentido de responsabilidad. Hoy la vida moderna ha complicado las cosas, y ni en broma puede limitarse la Zarzue-la a ser agrado de la vista y halago del cido. Hoy es preciso ceñirse a las exigemcias del progreso escénico; y en época de resucitar aspiraciones y renovar fórmulas, componer medicinas que satisfagam por igual al cuerpo y al sa alma. Hay, admás, um nuevo elemento que pide plaza en nuestro campo: el coreográfico. Una formación lirica que se estime ha de contar, no sólo con excelen te orquesta y con coro nutrido y concertado, sino con un "ballet" que admita comparación con las distintas formaciones que se gaman por el mundo el aplauso, la consideración y el dinero. Esa es la razón por la cual a obras líricas que nacieron sún necesidades coreográficas se les incorporan ahora números, y aúm cuadros enterosde "ballet", acoplados con más o menos fortuna.

¿Se satisfará con ello a todo el mundo? Lo considero dificil porque, tradiciomalmente, la Zarzuela arrastra con ella polémicas insoslayables. Es género que en su torno ha suscitado siempre la discusión: el fervor de los unos y el encono de los otroma. Ahora, en que vemos su historia un poco panorámicamente, ofrece el indudable mérito de todo lo que tiene un relieve. ¿Desde cuándo, estas discusiones, estos dialogos encrespados? Por lo menos, desde hace más de dos siglos. Oigamos un momento. Son voces de distintos sexos:

-"|Que se callet |Que no grite más!" -"|Silemcio! |Silencio, señeres, por favor!" L'Yo digo lo que quiero!" -"|A callar, tío lechuzo!" -"|Pero, si esa nidesafina
ña tiene en la garganta um gallinero!" -"|Lo llevará us ted!" -"|Cómo duanta um
res!
la hija de mi alma!" -"|Quieren hacer ell favor de dejar oir?" - "|Señoma |Qué
nochecita!..."

La brona se había armado en las localidades altas del teatro del Principe, Era una noche muy calurosa: la del 11 de julio de 1768; y parece que la tem peratura bochomosa había excitado más de la cuenta a los alborotados espectadores. Mala noche fué la del estreno de BRISEIDA para sus autores Don Ramón de la Cruz, el famoso sainetero, y Don Antonio Rodriguez de Hita, autor de la partitura. Ninguno de los dos podía explicarse lo sucedido, pues la noche anterior precisamente, en la aristocratica mansión del Presidente del Consejo de S.M. señor Conde de Aranda y ante una concurrencia compuesta por Embajadores, Ministros, Generales, Autoridades y otros personajes de calidad, se había representado ya la misma obra con unánime beneplácito

LA que se debia la insélita actitud del airado público del Correl del Principe? No era sélo el calor. Era el apasionamiento de la gente por las obras liricas: las ensalzaba y las hundía, siempre con estrépito, y, luego, los criticos, sobre todo, los italianos, sentaban las costuras a los autores. E Don Ramón de la Cruz y el maes tro Rodriguez de Hita se sacaron la espina bien pronte es trenando una auténtica zarzuela. Se llamaba LAS SEGADORAS DE VALLECAS, y en ella se había dado por primera vez entrada al elemento popular, abandonando la zarguela mitológica o legendaria. Pero, tanto de LAS SEGADORAS como de BRISEI-BA, tomó pie el comentarista italiano Signorelli para censurar acremente sus libros y sus músicas, y dar lugar a que Don Ramón, creador de todo un género costumbrista, saliese en defensa, no sólo de sus obras, sino del género lírico a que pertenecian.

No era ciertamente, em pleno siglo XVIII, la primera vez que una obra 11rica española recibía protestas y saetazos de espectadores y de críticos. Parecía como si el teatro con música hubiese estado predestinado desdella su alborear a producir enojos y suscitar envidías. Al principio, nadie le dió importamoiat cuando Lope y Calderóm y sus seguidores inventaron el género, lo hicieron wanvanta arras trados por el deseo de lograr espectáculos en tretenidos
propios para los Palacios Reales. De ahí, la tramoya; de ahía, la música. Más

tarde, en España como en Italia, la música se imouso; y nació la ópera. Entonces, lo que ya se llamaba entre nosotros la zarzuela resultó ser un género intermedie: ni el drama tedo hablado, ni la trama ópera, toda cantada. Partes habladas y partes cantadas. "¡Bah! Es un género hibrido." Y no le concedieron importancia: la desdeñaron, la consideraron "producción baladí y sin categoría,
que participa de todos los defectos y falsedades del drama y de la ópera, sin
gloanzar ninguna de sus ventajas". Pero ocurrió que sus autores, no con propósito transcendental, sino con el único deseo de complacer a sus públicos, comenzaron a tener acientos y a conquistar la preferencia de las gentes; y un
buen día, al surven serle incerporados elementos populares, al arbolillo sin
impertancia se pudo considerar arraigado y fuó tronco fuerte, al amparo de cuyas ramas se crearon muchas obras de Arte.

"¡Ah! ¡Eso no puede ser!" vociferaron algunos. "Que un género que tenemos como baladi y de poca monta pueda, no sólo prosperar, sino desplazar nada menos que a la épera,— que en Italia es el único género nacional,—ino puede tolerarse de ningúm modo!: ¡hay que cerrar el camino a la zarzuela!" yo creo que hasta se intentó poner de moda el desprecio hacía ella, a juzgar por umas coplillas que yo he encontrado entre papeles viejos familiares:

"No es ni carne ni pescado, ni azúcar ni salazón. IA mi dame lo que quieras, pero que tenga saber!"

O és ta otra: "Si te gus ta la Zarzuela, ve a verla ly cállateló!: que van a llamarte inculta los que dán el si bemol!"

Ha tenido, pues, este género nacional hispano que unua caminar entre los partidarios del genero dramático puentappuro, lo que en España aún llamamos "el verso", aunque de éste no quede ni el recuerdo, y los mantenedores de la épera, más o menos extranjera, que ahora se ve, como todo lo lírico, agobiada por problemas de indole económica y atacada por los nuevos modos musicales de hacer y de interpretar, que se lanzan en todo el mundo con las eternas armas del baile y la canción y desde los modernos reductos del Cine, la Radio y la Televisión.

El hecho es que, ya em el siglo XVIII, el famoso crítico "Eximeno", en su libro ORIGEN Y REGLAS DE LA MOSICA, se vió em la obligación de romper una lanza en favor de nuestro gémero nacional. "Los extranjeros, - decía, - echan de menos en el teatro español el melodrama, ya trágico, ya cómico; pero los españoles tienen demasiado juicio para haber adaptado un género repugnante a la rezón, al buen gusto y a la naturaleza de las lenguas modernas. (Se referia a la invasión de la primitiva Opera italiana). Gustan, si, y con pasión, de la música en el teatro; pero no sacrifican el juicio a esta pasión; tienen piemas pequeñas da intermedios y, juntamente, presentan dramas en música, que lla mam "zarzuelas", en las cuales se declaman las escenas y solamente se canta la parte que exige la música: este es, los pasajos en que brilla alguna pasión."

"De este modo,— añadía Eximeno,— no se fastidia a los espectadores con la insufrible momotonía del recitado italiano; se eye y entiende todo el artificio de la gábula, los caracteres, las costumbres, etc, y se comoilía así el placer del oddo con la instrucción del enetemdimiento." (Explicación es esta bastante clara para temer en cuenta, siempre que,— como en estes tiempos,— se buscan des—viaciones y fórmulas nuevas para el porvenir de muestro gómero lírico).

Antes que Eximeno, Don Ignacio de Luzán, en su POÉTICA, reconocía que la Zarzuela, perfeccionada por buemos poetas y buenos músicos, "podrá ser un equivalente de la opera italiana y más adaptada que ella al genio y gusto de nuestros macionales". Y, poco despuás, otro ingenio dieciochesco, Don Tomás de THIE Iriarte, en Es su poema en verso LA MOSICA, exclamaba, suponiendo que el se dirigía a un compositor y crático italiano de entonces:

"Cuerdo censor: maestro esclaredido; foht, si en España florecido hubieras, digna memción pudieras haber hecho también de nuestro drama que zarzuela se llama; en que el discurso hablado ya con frecuentes arias se interpola, o ya con dúo, coro y recitado, cuya mezcla, si acaso se condena, disculpa debe hallar en la "española natural prontitud", acostumbrada a una rápida acción, de lances llena, en que la recitada camtilena es rémora tal vez que no le agrada."

Ninguno de estos juicios autorizados valió, sin embargo, cuamdo en el propio siglo XVIII, el remozado Género zarzueril dijo arrogantemente: "¡Aqui estoy yet", como acabamos de oir en el caso de las zarzuelas de Don Ramón de la Cruz. De qué se acusaba al género? De inferioridad. "No hay ninguna zarzuela, —se afirmaba,— que llegue a alcanzar el mérito de muchas operas". —"Ese,—contes taban en el campo de enfrente,— es más discutible, y em todo caso dependerá, ne de la inferioridad del género, sino de sus cultivadores". Y así se en zarza—Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

ban siempre que una nueva producción lírica, original o traducida, ponía sobre el tapete tan debatida ouestión. Pero llegó el siglo XIX, que fué el del apogeo de la Zarzuela, con ruidosos triumgos de los maestros Arrieta y Barbieri, Oudrid y Gaztambide, y entonces el apasionamiento subió de punto y el amor propio llegó a cegar, como luego veremos, muy claras inteligencias. Un compositor serio, Profesor en el Conservatorio de Música de Madrid, Don Hilarión Eslava, no tuvo inconveniente en declararse enemigo de las triumfantes obras líricas españolas, y en un PRONTUARIO DE CONTRAPUNTO, FUGA Y COMPOSICIÓN, declaró que la Zarzuela no constituía un género dramático lírico especial, porque era sólo una variedad de la ópera bufa. Y no fué únicamente Eslava: el mismo maestro Hernando, Don Rafael Hernando, que a los veinticinco años había adquirido notoriedad con sus zarzuelas PALO DE CIEGO y COLEGIALAS Y SCLDADOS, a las que siguieron otras aplaudidas, sos tuvo en cierta coasión que la verdadera zarzuela no podía ser más que una obra cómica. Y mo faltó quien le echase en cara que éso lo decía porque las mejores, y casí únicas suyas, eran de este estilo.

El Género, mientras tanto, prosperaba; los buenos negocios orecian y los autores y cantantes que a al se dedicaben eran mimades por el público:—"!Aquel es Barbieri!" —"!Allí va Arrieta!" —"!Mira qua guapa esta Adelaida Latorre!"
—"!Huy, qua gracioso Vicente Caltañazor!" —"Pero, !qua alto, el maestro Gaztambide!" Caztambide...Victima fua de su enorme popularidad el ilustre autor de CATALINA. Poseedor de un gran sentido drampatico y de una evidente cultura musical, sus incondicinales se lo evacionaban tedo; perop otros admiradores, que le exiglan y regañaban, no pedía perdonarle que no se consagrase a la apera y que dedicase lo mejor de su inspiración a la zarzaela. Esa, y no otra, fue la causa de la campaña que contra al y contra asta se desató, ya en la segunda mitad del siglo, con ocasión de del famoso estremo de LOS MAGIAHES. Figura principal de esta campaña fue uno de los grandes prestiglos de aquel tiempo, Don Pedro Antonio de Alaroán; y merece la pena de que nos detengames unos minutos a considerar el triple aspecto del escritor, su campaña y las consecuencias de ella.

Dom Pedro Antonio, en el año 1857, era un mozo de veinticuatro años, por cuyas venas corria alborotadamente la sangre andaluza y, más concretamente, granadina. No era aún, ni mucho menos, el que había dem ser célebre novelista; no era, porque le faltabam tres años para serlo, el cronista del DIARIO DE UN TES-

TIGO DE LA GUERRA DE AFRICA...del 60; y hacas poco tiempo en que había participado en su tierra en aquella jubilosa "Ouerda granadina", en cuyos nudos figura ron jovenes que habian de cubrirse de fama en las Letras y las Artes. ¿Qué era Don Pedro Antonio de Alarcon en aquel Madrid de 1857, que se mostraba orguilese de haber inaugurado el año antes su flamante teatro de la Zarzuela? Pues era un apasionado admirador de la Opera y un periodista, fogoso y batallador, avido de darse a conocer y muy seguro de sus juicios. "Aconteció entonces, -som palabras muy posteriores suyas, - que todos nuestros autores dramáticos y todos nuestros músicos dedicáronse a escribir zarzuelas, abandonando los unos el teatro español de verso y propalando los otros que la "opera nacional" naceria del cultivo de aquella clase de composiciones. Los coliseos de verso y el de la Opera italiana, sigue hablando Alarcon, se vieron, ques, desatendidos por el público, que se solazaba grandemente con los hibridos y grotescos engendros que constituian el repertorio del célebre Caltanazor". Y no era eso tedo: "Es taba compreme tida, - nos dice, - hasta la esperanza de los amantes de la verdadera música en el empeño que maestros tan insignes como Arrieta, Barbieri, Saldoni, y Oudrid mostraban en llegar por el camino de la Zarzuela a la consolidación del Teatro Lirico Español." Todo és to, noble y sensatamente, lo explica Don Pedro Antonio muchos años después, cuando era ya el glorioso autor de novelas tan populares como EL CAPITAN VENENO, EL SOMBRERO DE TRES PICOS, EL ESCANDALO y LA PRODIGA. ¿Quién había de decirle a Alarcon que, años más tarde, habia de ser el celleberrimo Don Ruperto Chapi quien eligiera otra novela suva. El NIÑO DE LA BOLA, para hacer la partitura de una de sus más queridas zar-Zuelas: CURRO VARGAST ...

El caso es que en 1857 el critico teatral Don Pedro Antonio de Alarcón era un furibundo antizarzuelista, se encontró con la pintiparada ocasión que le proporcionana el estreno de LOS MAGIARES, con libro de Don Luis Clona y con música de Don Joaquín Gaztambide. Digamos por delante que la obra obtuvo un resonante éxito y que dió gran resultado económico; pero nada de ésto, que estaba por ver, podía contener la pluma del folletinista de uno de los diarios más decidido leidos de Madrid. Alarcón fué aquella noche al teatro d'Applianto a encontrar en la nueva obra argumentes para su campaña contra las zarzuelas; y en su localidad se sentó, lápiz en ristre, dispuesto a aflilarlo contra Gaztambide y Chona.

En siete partes distribuyo su folleton; y en ellas, con indiscutible gra-

cejo, fué arremetiendo contra el libreto y la partitura, para demostrar que la zarzuela LOS MAGIARES, estrenada el día anterior, era "us disparate literario y musical indigno de ser representado en un teatro nuevecito, ante un público de guantes blancos, en nombre del Arte y la Literatira y a costa de muchisimo dinero". Desmenuzando luego la obra con ingenio y mala intención, decia del libro que era una broma premente demasiado pesada, y aseguraba de la música que era toda copiada de otras ebras, pues él la había escuchado antes en GUILLERIO TELL, en ROBERTO EL DIÁVOLO y en la TRAVIATA, cuando no ema números en los que el autor demostraba haberse inspirado en conocidos cantos populares. Para esta objeción no tuvo entonos el crítico contradictor que le demostrase que esta utilización del folkiore nacional era antes un mérito que un ham defecto, y musido el tiempo con su rápido paso, y muchos ilus tres músicos wo con su sabiduria, quienes nos habían de enseñar las ventajas que a la zarzuela había de reportar el tesoro lírico popular de cada región espeñola.

A Dom Pedro Antonio de Alarcón le movia a esta campaña su declarado amor por la Opera, com el deseo de que arraigase la Opera Nacional ("La Spera es pañola," escribla, puede existir y existira. La zarzuela morira muy pronto o vegetara en un barrio cualquiera de Madrid". A pesar de ello, (años más tarde como hemos visto), tuvo la sinceridad de afirmar que el no había negado nunca a la zarzuela el derecho a existir; lo que había hecho fue negar que el triunfo de este genero pudiese acercar a los compositores, y al mismo público, a la soñada realización de la opera española. Alarcón se consideraba satisfecho por haber sido em su juventud profeta; y luego, en su madurez, no se detería a reflexionar si el, com sus ataques contra músicos y libretistas, había contribuído a malograr, por temor a muchas campañas apasionadas, bien intencionados intentos y no pocas arriesgadas empresas.

Pero le peor fué la corte de sus seguidores e imitadores. Don Pedro Antonio derivó pronte hacia otros campos que le comdujeron a la fama; pero en las columnas de los periódicos quedó una estela de envidiosos, que creyeron que el modo infalible de lograr rápidamente un nombre era "meterse" com la la siempre triumfante zarzuela. De nada valía que libretistas y músicos procurasena afinar cada vez más la puntería para agradar a público y crítica; de muy poco servía que los cronistas de los principales diarios reconociesen las bellezas de un POSTILLON DE LA RIOJA, de un RELOJ DE LUCERNA o de un PAN Y TOROS.

Como ellos, los impugnadores, lograsen captar la desafinación de una tiples o un tener, el desequilibrio de una orquesta o el defecto de una mutación o cambio de decorade, allí estaban, locos de júbilo, para lanzar a los cuatro vientos las faltas advertidas. - ¿Cómo vá a prosperar, propalaban, um genero que permite tales desafueros?"

Todos conoceis la pepularisima zarzuela JUGAR CON FUEGO, de Dom Ventura de la Vega y el maestro Barbieri. El éxito mo pudo ser más claro. Pues, de su fil timo acto, cuya acción transcurre en un manicomio, tomeron pie para enjaretar un romance de aviesa intemción:

"No te de jes en gañar,
público amable y discrete,
con las supues tas bellezas
que tieme JUGAR CON FUEGO.
¿Música? ¡Ni per asomo!
¿Libreto? Pero, ¿hay libreto?
¿Cantantes? ¡De cal y canto!
¿Coro? ¡Vaya un descencierto!
You te digo, buen amigo,
si no erems sordo ni lerdo,
que, si cuidas tu salud,
no quieras "jugar con fuego";
pues sólo es obra de locos,
que otros locos compusieron,
¡y ya es tamos de locuras
hasta la punta del pele!"

Naturalmente que todos estos desahogos eran anúnimos y sólo corríam de mamo en mano, em plieguecillos de colores. En el caso de JUGAR CON FUEGO no hicierom daño, pues la obra, en pleno triumfo, fué un pingüe negocio; pero cuando entrampillabam y atrapaban por delante a una obra discretita, acabada de estrenar, terminabam con ella en una noche. Que es lo que tratalita ocurrió com PISTO A LA ANDALUZA, que era una zarzuelita en un acto de escasas aspiraciomes, pero no merecedora de este varapalo:

"Es lo més malo que he viste y que ha visto el Moro Muza. Señores, menudo pisto el del PISTO A LA ANDALUZA!

Y la pobre zarzuela, que pretendia ser un plato variado de género andaluz no se volvió a representar, victima de las burlas de tiries y troyanos.

En este ambiente comenzaron a estrenar y a cosechar éxitos otros compositores, "que venian pegando", como Don Manuel Fernández Caballero, Don Tomás Bretom y Don Ruperto Chapi. Si lograron rápidamente popularidad y dinero, pronto
consiguieron también, a a fines de siglo y a comienzos del actual, ser blanco de las itas de los enemigos de la zarzuela. El estremo de CURRO VARGAS fué
Legado Cana Chapi um verdadero variante tormento: la acusación de que había copiado

trozos melédicos de Puccini le hizo reaccionar com la entereza que era proverbial en aquel profesor de energia/que supo enfrentarse en su vida, lo mismo com los críticos, para defender la criginalidad y honradez de sus obras, que con los editores y empresarios, para independizar la producción de los músicos y libretistas y crear la SOCIEDAD DE AUTORES ESPANCLESE.

He nombredo a Don Ruperto Chapi, en ouyos brazos es tuve de niño más de una vez, y al evocar su figura, no puedo menos de rendir emocionado tributo a la memoria de uno de los más gloriesos man tenedores de nuestro genero. Fué atacado por su labor zarzuelera en numerosas ocasiones; tuvo defensores exaltados como Peña y Goni, Manrique de Lara y Arimóm; y el se obstinó en demostrar,-acaso para quiter la razón a las profecias de Dom Pedro Antonio, - que quien era capaz de conseguir un triumfo con LA REVOLTOSA, LA BRUJA o EL REY QUE RABIO, es taba igualmente capacitado para vencer en el empeño de la opera nacional.De ahi sus esfuerzos con CIRCE y su ilusionada esperanza con MARGARITA LA TORNE-RA. Yo fui testigo de aquellas jornadas inclvidables en las que Don Ruperto Campi, primero ensayando y luego dirigiendow su adorada MARGARITA, compuesta sobre un libro de mi padre, gasto y derrocho las ul timas energías de su cuerpo sano y fuerte, al entado por un alma de artista. Precisamente a esos dias que sucedieron al estremo de la famosa opera en el teatro Real se refiere uno de los ensayos literarios que, sobre temas líricos especialmente, reunió en su libro SOFIA otro músico ilustre: Amadeo Vives.

Nes cuenta Vives que aquella fué la última vez que hablé con Chapí.—" ¿Es verdad, maestro,— le pregunté,— que vá usted a América a estrenar algunas obras y en especial MARGARITA LA TORNERA?" —"Sí; he prometido ir. América creo que m es la única tierra dénde podemos ir los compositores españoles." —"Y a Francia, Italia o Alemania, ¿no podemos ir?" —"Es inútil; quizás dando la vuelta por América, podamos llegar algúm día a Europa; pero ésto es para ustedes los jóvenes; yo ya no lo veré."

Tenía razón Chapí: él no lo vió, aumque tampoco podía sospechar que, a los dos o tres días de esa conversación, con Vives, había de acometerle la pulmonía que le llevó al sepuloro. Pero, en su charla con el maestro Amadeo hubo otro pumto que parece ahora, al cabo de cincuenta y un años, de plena actualidad. Nuestros propios compatriotas, dijo, no nos hacen caso mi creen en mosotros. Por otra parte, en toda la Historia de España no se puede

senalar el menor asomo de protección al arte musical, por parte del Estado; y us ted no desconoce que, hasta los países más prosperos en producción lírica, ham necesitado que el Estado les Mil auxiliara. La naturaleza misma de nuestro arte lo exige asi. Como consequencia de tal abandono, el problema del vivir esteriliza las tres cuartas partes de nuestros esfuerzos. Ya ve usted: mientras que yo estaba ensayando MARGARITA en el Real, me he visto obligado a estrenar una obrilla en Novedades. La zarzuela ha sido el único recurso de todos los compositores españeles, si no han querido morirse de hambre. Albéniz, Nicolau, Barbieri, Gaztambide, Morera, Gramados, etc, tedos hemos pagado directa o indirectamente, y con más o menos suerte, nuestro tributo a la zarzuela. Por esta razón, si se quiere encontrar en nuestra música al guna gracia, prestigio, fervor e interés, en la zarzuela principalmente hay que buscarlos." Y el maestro Vives pome como broche al lamento de Chapi su total aprobación: - Asi es. si señor. Ten la razón Chapi." Después, a sugerencias del propio músico catalán para que fuese a Paris con sus obras, Chapi repuso: -" ¡Es tarde! ¡Es tarde! ... Si ye tuviera veinte años menos!... Y son dignos de meditación para cuantos nos sentimos preocupados por el Género Lirico, estas lineas que el autor de BOHEMIOS pone al final de su ensayo: "Al recorder hoy que una naturaleza tam rica de contenido como la de Chapi no sélo quedé es terilizada en parte por la imdiferencia y el egoismo ambiente, sino que tampoco pudo realizar su viaje de emigrante del ideal a América, siento resonar en mi interior, con más emoción que nunca, aquellas tristes palabras, las últimas que le of: "¡Es tarde! Es tardet ... "

Pero abandomemos ese tema de los detractores y los defensores de nuestro genero nacional para abordar otro que consideramos capital para la vida del arte lirico dramático. De nada serviria que los criticos y censores fuesen collaboradores eficaces, que los autores acertaran en sus nuevas obras y que los mísicos se renovasen al componer sus partituras, si no se atuende, -y ahora con preferencia, al elemento interpretativo. Cada vez está más patente en el mundo entero, y vosotros lo sabeis mejor que yo, la importancia de la parte interpretativa, que en este género lirico abarca cantantes, grupos coreográficos, conjuntos corales y profesores y directores de orquesta. Cada dia alloanza más valor el interprete, y seria iluso el auter que pretendiese ignorarlo. Por eso es imprescindible WV la labor de Conservatorios y Escuelas de Misica y por eso será siempre escasa la que se realice en Academias privadas. Demos al autor, al director y a la Empresa elementos para representar y dar a conocer su obra, y temdremos mucho adelantado para su exito. Al pintor y all escultor les basta com realizar personalmente sus obras; al poeta o al Mc novelista, con publicar sus libros. Pero el compositor y el autor de Teatro necesitan la mediación del interprete para ponerse en comunicación con el publico y, a veces, del mismo critico.

Comprendiendolo asi, se presta cada vez más atención a la educación musical del interprete; y, especializandose, we la enseñanza de la música españo-Ia a instrumentistas y cantantes nacionales y extranjeros. A esta orientación ha respondido la organización Wallw de los Cursos Internacionales de Información e interpretación de Misica Española que todos los años se desarrollan en Santiago de Compostela bajo la protección de la Dirección General de Reglaciones Culturales de España. Tres Cursos de gran eficacia se han celebrado hasta ahora en el Hostal de los Reyes Catolicos compostelano, que fué, en tiempos, Hospicio de Romeros; maestros imterpretes de la calidad de Victoria de los Angeles, Concepción Badía, Gaspar Cassado, José Iturbi y Andrés Segovia han dado muy provechosas lecciones y ham abierto el camino para la continuación de esta labor did actica. Resultados? Que cada vez gera mayor el interes por la mu sica española en el Extranjero y que cada dia, en España y fuera de ella, WHIN habra más y mejores cantantes e instrumentistas/ que después de adquirir sus conocimientos en los Cemtros Oficiales, tengan estas ocasiones de perfección en sus profesiones artisticas. Otro resultado nos lo han dicho los propios or-

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

genizadores de MUSICA EN COMPOSTELA.

Hablan del del Curso de Verano de 1960 y dicen textualmente: "La música española para la voz humana en las diversas fases y estilos de composición, para los instrumentos antiguos y modernos, las formas de la expresión española en la composición de la Música universal, constituyeron la sidua labor del Curso, en el cual se logró, por coordinación de todos los elementos integrantes, macar de los Archivos obras desconocidas como las de Fray José de Vaquedano, maestro santiaguista de fines del siglo XVII y principios del XVIII que, paleográficamentes transcritas, fueron además telimstrumentadas e interpretadas por primera vez en um acto celebrado en el "Real Monasterio de Sam Martin Pinario".

Esta es una de las demos traciomes que animan a las generaciones musicales de hoy em España: conducidos por auténticos maestros, los jóvenes camtantes e instrumentistas se aprestan a colaborar, con la vista fija en la appansión de la múnica españolar en el Extranjero, en una obra de verdadera el evación artistica dentro y fuera de España. Es indudable que la primera beneficiada será la Música sinfónica; pero el Teatro Lárico, o sea, mi obsesión, no sólo no perderá nada con ello, sino que tendrá mucho que agradecer a esta iniciativa de nuestra Dirección de Culturales y a la haciente Asociación de "Amigos de la Música en Compóstela".

de la Mis los en Compos tolla. Il Carta de la figura de la finale de la figura de la finale de l

tourne le ciones, Jo Le Levi clo la fortima de como cor bailante, de es as partiliores; of he en - Eoutra - Co - Ca oportumi stadt «Ce posser uneter see les taulables de sus minueros, alos que no saberns. la suerte que les espera. 2 Seran promto po. pulares à Les agnardara el obrielo. Desete huego, son com Tables que zo he elegiolotz que la respectivos comparitores no han-undificado. Como Estafon de erla Eliasta suiero que renedes las co-mozeon y ya me ditan si les hour defrancela do o mo. Un chote; madritano, des fra-30 clobbes sevidlemes, una Comison smoderna og un pre gon malaquemo. de distintes au. Loves, itual accampard el fævor del fulction paficiona do a la Zanguela. Sou los Legado Guttermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM.

Un chotis de un saimete en un arts, titulado: à due se he creido uited, seins?

CHOTIS

2.50

squé se ha erefde usté, seffer?

(Letra para una "impresación" en tiempo de chôtis).

Adonde vá ustě, caballero? Aqué dice? ¿que adonde yo vaya? No olvide que aquí hay un letrero, que dice clarito y sincero; "No se puede pasar de la raya".

Uste, por lo visto, fue tan insensato que me vié en sus redes porque le miré. Pues prepare el bete del bicarbonato, porque esa mirada no era para uste.

Uste, de seguro,
se creyé un Tenerio,
porque di un suspiro
cuando uste pasé.
Y es que suspirando
paso el Purgatorios
con los mil moscones
que suporte yo.

owando se vá a enterar del modo de entender a una mujer, que se ve en el deber de suspirar!

> porque en la verbena, cuando usté me hablaba, dije no sé qué? Soy agradecida, -como soy morena,-

y aceptaba el broche que me daba usté.

Pero de lo dicho
ya no queda nada,
porque fué un momento
de alucinación.
Una cosa es darse
de bien educada
iy otra interesarse
con el corazón:

¿Adondo vá ustě, caballero? ¿Qué dice? ¿Que adondo yo vaya? ¡No olvido que aquí hay un letreso, que dice, clarito y sincero: "No se puede pasar de la raya"!



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAVY

-20 -

Ochora mua invocación anolaluza, en lienço de moscha, con mas sæetas interpolados:

SEMANA SANTA EN TRIANA

MARCHA
ANDALULA

La Virgen de los Gitanos, que ha salido de Triana, tiene la cara de lirio y lleva el manto de grana.

> La procesion avanza bajo la tarde quieta; el sol pinto las nubes con tonos de violeta. Y, en tanto que devota lamultitud se aprieta, rasgando va los aires un rayo de saeta:

"Ay, qué desgracia tan grande!: Cristo se muere en la Cruz, y le esta viendo su Madre!"

La procesion avanza
bajo la noche oscura:
la cara de la Virgen
refleja su amargura.
Un nazareno llora
y un penitente jura,
y un rayo de saeta,
loco de amor, fulgura!:

"Diàs te bendiga, Señora!:
, que eres, con cara de Virgen,
la mas bonita de todas! "

La Virgen de los Gitanos, que vuelve a entrar en Triana, tiene la cara de lirio y lleva el manto de grana.

=====

- 21 -

Veau este pasodoble, Taurino gjaranero, Titu ta oco-SEVILLA.

PASCDOBLE.

SEVILLANA

Sevillana, sevillana, dile al mundo que en Sevilla la mujer tiene el secreto de prenderse la mantilla.

Y hay que ver como sus ojos son la octava maravilla si una tarde en la Maestranza rueda un toros sin puntilla.

La novia de Joselito
le dijo tras de la reja
que se marchaba a un convento
si no le daban la oreja.
Y aquella tarde el toreto,
señor de la Torería,
salió de la Plaza en hombros
en premio a su valentía.

Sevillana, sevillana, ponte flores en el pelo; que también, para adornarse, se pone estrellas el Cielo. Los claveles y las rosas te dirán cada mañana los colores encendidos de tu cara sevillana.

= = = =

La nieta del Algabeño
miró desde un graderío
que daban la vuelta al ruedo
a un toro de gran trapio.
"Toritos, torito bravo,
-le dijo con desconsuelo,la gorda se arma en Sevilla
si llega a vivir mi abuelo!

Ponte flores y mantilla, y a los toros, sevillana!

= = = = =

Uma cameión modorna, para bolero, se-titula CAMPANA. Canilada por un enamorado.

CAMPANA

CANCION MODERNA PARA BOLERO

Para aliviar sinsabores
quise hacer una canción,
y sus mejores
pedí a la imaginación.
Pero al mirarte aquel día
fué tanta mi admiración,
que, en vez de la fantasía,
respondió mi corazón.

GENERAL PROPERTY AND ADDRESS OF THE PERSON ADDRESS OF THE PERSON AND ADDRESS OF THE PERSON ADDRESS

cariño:
si el amor nace ciego
y es como un niño...
Tormento:
si el suspiro sus armas
le pide al viento...

como sera mañana
mi vida entera
cuando solo con verte
ya es una hoguera?

Para cantar claro y fino tres cosas hay que tener: una ilusión, un buen vino y el nombre de una mujer. Yo, que tu nombre adivino, de aqueldas dos prescindí; y he de cantar claro y fiho sólo teniéndote a ti.

Campana:

/ como suena tu nombre

F.IM. cada mañana!

Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca. FJM. cada mañana!

-2-

y el amor en el aire se balancea. Como paré olvidarme de tu santa sonido cuando solo campanas

tengo en mi oídos

Para aliviar sinsabores quise hacer una canción, y los motivos mejores me los dió tu corazón. -24-

ranns tou el dellimes min mero; un "fregon molaqueno"; el de un vende der elle vignagas, que es mu jazmin «Coble de aquella-tierra.

PREGON MALAGUENO

illevo viznagas!

Pa quién son las varitas
de chispas blancas?

Sim es usté forastero, no se me vaya sin los copos de nieve de mis viznagas.

Los que huelen a gloria, los que huelen a playa, flos que saben secretos de la costa africana!

> "Mi novio se hace ilusiones de convertirme en sultana. Y yo le digo que nones: los pájaros, en sus ramas... iy fritos, los boquerones!"

¡A las buenam viznagas!
¡Llevo viznagas!
¡Pa quién son las varitas
de chispas blancas?

Usté vá recorriendo la calle Larios, y el olor a jazmines le vá guiando.

Los jazmines bonitos son estrellas de un manto de una novia que suena con las flores de Mayo. -2-

"Ili novio me ha prometido que el lunes por la meñena será por fín mi marido. Y yo le digo que entonces... ¡lo deje para el domingo!"

¡A las buenas viznagas!
¡Llevo viznagas!
¡Pa quien son las varitas
de chispas blancas?

I cole, les parcee, vouver a

formerte uneva letra al esta al esta bitto. Por ejemplo:

The su aroma, volando, liraiga abrajos o beros.

Allow burner digneges.
The su asome wolando,
traige abrages 2 6 febs

foratilied at mitatute and-