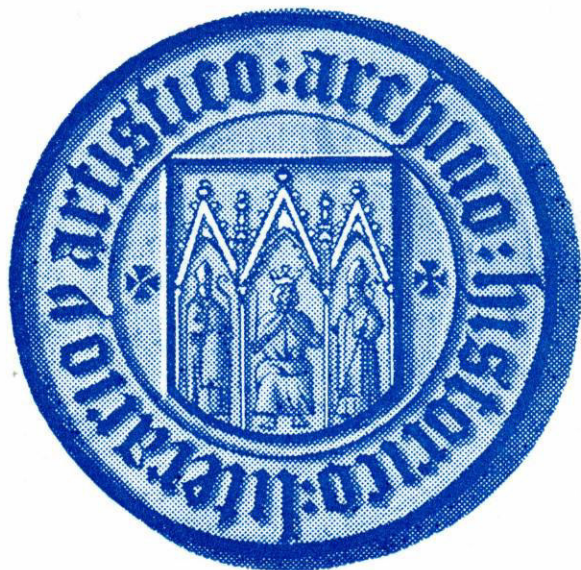


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1971

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: DR. JOSÉ J. REAL DÍAZ.

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE-25-1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1971



TOMO LIV
NÚM. 165

SEVILLA, 1971

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.^a ÉPOCA

1971

ENERO - ABRIL

Núm. 165

DIRECTOR HONORARIO: MANUEL JUSTINIANO Y MARTÍNEZ

DIRECTOR: JOSÉ J. REAL DÍAZ

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

CARLOS SERRA Y DE PABLO-ROMERO. PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

LUIS TORO BUIZA.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: ARACELI SHAW GARCÍA.

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.
APARTADO DE CORREOS 25 - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

S U M A R I O

ARTÍCULOS	Páginas
Duque, Aquilino.— <i>La Sombra de Bécquer</i>	9
Fernández y Bañuls, Juan Alberto.— <i>Bécquer y la Creación Poética del 27: El caso de Luis Cernuda</i>	41
Sánchez Pedrote, Enrique.— <i>Bécquer y la Música (La música en la época de Bécquer)</i>	77
Banda y Vargas, Antonio de la.— <i>Sevilla en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer</i>	131
Pineda Novo, Daniel.— <i>Notas para la Rima XXIII, de Bécquer.</i>	137
Capote, José María.— <i>Crónica de un centenario</i>	155

BÉCQUER, 1970

La Comisión sevillana del homenaje a los hermanos Bécquer adoptó el acuerdo, ofrecido a la misma por don José Joaquín Real Díaz, representante en ella de la Excelentísima Diputación de Sevilla, de que un número de la revista ARCHIVO HISPALENSE se dedicase al recuerdo del escritor sevillano, cuyo centenario de su muerte se quería conmemorar. Para esto se dispuso que el Concurso de Monografías correspondiente al año de 1970 tuviese como tema fundamental el estudio de la vida, obra y época de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. El presente número de nuestra Revista recoge varios de los trabajos premiados en este Concurso y, por tanto, representa una de las aportaciones confiadas a la Diputación de Sevilla; la otra fue la edición de una Corona poética que recogiese el homenaje que dedicó al poeta un grupo de escritores de Sevilla en el Parque de María Luisa; y este libro se encuentra en prensa al mismo tiempo que este número de la Revista.

ARCHIVO HISPALENSE ha tratado de Bécquer en sus páginas en varias ocasiones; no podía por menos de ocurrir esto en una Revista dedicada al estudio del Reino de Sevilla, en su condición de "histórica, literaria y artística". Así se halla en los artículos de José Félix Navarro Martín, Contradicción en torno a la esposa de G. A. Bécquer (XXIV, n.º 75, 1956, 74-88); Jesús de las Cuevas, Sobre una carta inédita de Bécquer (XXV, núms. 78-79, 1956, 179; Rica Brown, Sobre una carta inédita de Bécquer (XXVI, n.º 81-82, 1957, 217-222); Alfonso Grosso, G. A. Bécquer, poeta y pintor (XXIX, n.º 9, 1958, 151-171; y en indicaciones del de Joaquín Tassara y de Sangrán, El Romanticismo en la Escuela poética sevillana (XXXIX, n.º 120-121, 1963, 115-129).

En el presente número, además de los estudios reunidos sobre el escritor, se recoge también una crónica de las actividades de los diversos centros culturales de Sevilla en relación con la el centenario. Una relación de esta especie nos deja insatisfechos,

pero al menos es un testimonio de que cada uno hizo lo que pudo dentro de sus medios; los estudios de este volumen, y los que se escriban en Sevilla en esta ocasión añaden otros esfuerzos en el mismo sentido conmemorativo.

Para completar esta introducción añadiré unas notas que pretenden reflejar una posible imagen de Gustavo A. Bécquer, considerada desde el punto de vista de la crítica actual. Algo así como la evocación de la vida del escritor y una perspectiva sobre su obra en verso y en prosa, para que los estudios monográficos que siguen tengan un marco preliminar.

* * *

Comienzo por una impresión general sobre la vida del escritor. En el caso de hombres que viven intensamente, no basta con cifrar los años de su vida con un número; esto resulta sólo un dato aproximado, para entendernos y, sobre todo, para comparar lo que siempre es incomparable: el curso de las vidas. Hay que contarlos por golpes de la experiencia, por los bandazos que hay que vencer para mantenerse en pie, para sostener la dignidad que cada uno aguanta como Dios le da a entender y como se lo permiten los demás en una empeñada partida.

Gustavo Adolfo Bécquer, nacido en Sevilla en 1836 y muerto en Madrid en 1870, vive 34 años. Medido por el rasero común es poco, y por las apariencias se diría que es un hombre que apenas roza la madurez. Pero la verdad que cuenta más allá de las cifras nos informa que Bécquer había pasado por muchas pruebas. Quiso primero triunfar como poeta, pero esta ilusión se le deshizo pronto entre nieblas de miseria (pero siguió en el empeño, sin que por eso cediese). Las Letras apenas le dieron para vivir junto a los periódicos, y en una ocasión propicia el amigo político le acercó a la ubre del presupuesto, empleéndolo como censor de novelas; luego siguieron más años, de necesidad, a veces, de un mediano pasar otras. Todo en un vaivén que le permitió en alguna ocasión derrochar dinero y, en otras, pedir prestado para lo más necesario. Fue conservador por instinto más que por pasión política, aunque nada propio, en cuanto a riquezas materiales, tuviese que conservar. Lo suyo era el reino del espíritu, sentir y expresar de algún modo la tradición que percibía a través de una profunda emoción religiosa; creía en Dios al ver a las mujeres y al contemplar las piedras de los templos, labradas por generaciones de creyentes que, como él,

se inclinaban maravillados ante el orden del Universo, sin echar demasiada cuenta del desorden humano.

La salud del escritor fue endeble, con altibajos que los azares de la vida harían más violentos. Una predisposición hereditaria y enfermedades graves —¿acaso relacionadas con el amor como miseria carnal o con el amor como dolor del alma?— le hicieron conocer la desolación de la soledad, las horas que caen, a cada vuelta de minuterio, en un vacío de pozo mortal. Pero se rehace, y sigue escribiendo, mientras aprovecha en cuanto puede la ocasión de viajar por España, practicando un turismo pintoresquista y bohemio; monta en las últimas diligencias y en los primeros trenes, y quiere ser testigo de las costumbres que presiente se perderán con las máquinas (en los periódicos en que él colabora figuran los primeros anuncios de las máquinas de coser, que vienen de París).

El amor le trajo de cabeza. Para explicar lo que se le antojaba inexplicable escribió en las Cartas literarias a una mujer: "El amor es un misterio. Todo en él son fenómenos a cual más inexplicable; todo en él es ilógico, todo en él es vaguedad y absurdo" (Carta I.) Por eso es difícil saber el curso de su amor. Pasan por su vida mujeres casi niñas, damitas de la sociedad, a veces sombras que burlan la erudición, incluso hasta invenciones (¿o sueños?). De condición difícil, con fuertes vínculos con su hermano, Bécquer no se entiende con su mujer Casta Esteban, con la que no logra congeniar y que le queda lejos. Sintió el batir de alas del amor que pasa, pero no sabemos si junto a él se detuvo meses, días, siquiera horas. Al menos, tuvo hijos.

Pero gozó con la amistad; ya en Sevilla tuvo amigos sí fieles, desde la adolescencia a la muerte: Campillo, Nombela. Y luego García Luna, Rodríguez Correa y Ferrán fueron para él nombres firmes, como de piedra, cuando todo se le iba en nieblas, confundiendo sueños y realidad. Estuvieron a su lado en la desgracia y en la buena ocasión, y le arroparon en el lecho de dolor y de la muerte, y lo comprendieron con el corazón, y creyeron a su modo que era poeta.

De todo hubo en su experiencia, y esto hizo que se le quemase la vida demasiado aprisa, que tuviese como la luminosidad del cohete que en la noche asciende derramando luz y que pronto se agota en su esfuerzo por alzarse, y luego deja las tinieblas más impenetrables. Vida breve con su danza de horas de todas clases, movida por fuera y conmovida por dentro, y

que nos dejó una obra literaria, acorde con este signo de la prisa, pues sentiría que en la soledad se le llegaba la muerte, tan callando.

* * *

Este fue Gustavo Adolfo Bécquer, un poeta de poca pero intensa obra, en proporción análoga a su vida; un prosista, más abundante, de calidad digna, que aun en los ajetresos del periódico escribe con estilo de valor literario, que hace por salvarse del imperio de una circunstancia acosadora con el esfuerzo de una labor meditada. Si sus versos duran, si su prosa es aún nuestra, no es capricho de la moda ni arrebató del genio, sino resultado de un trabajo consciente; representa la depuración final del Romanticismo, la expresión quintaesenciada de un alma que buscaba la verdad interior, aunque ésta fuera doliente. Y esto sabiendo con claridad que vivía en un mundo en trance de transformación, en el que quería buscar un hueco para la verdadera poesía.

En vida, Bécquer fue poco conocido como poeta. Apenas unas pocas poesías llegaron ocasionalmente a las páginas de los periódicos; fue necesario que los amigos del escritor, Rodríguez Correa, Campillo y Ferrán, reuniesen sus obras en prosa y en verso, y las publicasen al año siguiente de su muerte, en 1871. Allí estaban las Rimas, título que recibieron las poesías de su época de madurez poética, pues las pocas anteriores que quedan, poco añaden a su fama y sólo tienen valor para la erudición crítica. Cuando se publicaron, las poesías habían sido ligeramente corregidas por los amigos, que creían con ello mejorar lo que consideraban obra apresurada del poeta apretado por la muerte. Este texto de las Rimas de 1871 es el más divulgado, pero en la Biblioteca Nacional de Madrid existe el manuscrito titulado El libro de los gorriones, de mano del propio Bécquer (recientemente editado en facsímil por la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1971).

El mismo título de Rimas es significativo; no es original de Bécquer, pues es una manera de titular libros poéticos en nuestros Siglos de Oro (como las Rimas humanas y divinas, de Lope de Vega) y representa un gran acierto por su sencillez. Así para Bécquer, Rima es como poema; su verso mantiene sustancialmente la disciplina de la rima y, si prefiere la asonancia (o sea la rima más suelta), compensa esta fluidez con un intenso sentido de la unidad poética, asegurada por un nú-

mero suficiente de recursos retóricos. Bécquer alcanza lo más difícil de conseguir: lograr las apariencias de una poesía confidencial, en tono de conversación íntima entre el lector (y sobre todo la lectora) y el poeta, mediante un calculado artificio, que no es perceptible pues se oculta deliberadamente. Sus poesías son breves (un poema cabe en un verso, había escrito), porque lo que quiere decirnos en cada Rima es sólo notas aisladas de un poema mayor que intuimos y que suena entero sólo en la vida del poeta. Para Bécquer resulta imposible un poema total, a la manera del Romanticismo exuberante, con una ordenación extensa y rigurosa del desarrollo y una elevada palabrería; por eso desconfía de la expresión poética, y su timidez es, al mismo tiempo, cortedad física y social, y la conciencia de que vale más vibrar en intensidad y en profundidad de alma, que escribir una extensa obra literaria.

De ahí el problema de si las Rimas son en conjunto un poema total o piezas premeditadamente sueltas. Sus amigos reordenaron las Rimas según el criterio de que la poesía siguió de cerca un proceso amoroso, con su esperanza, el fracaso y la pena que deja. Esta libertad de interpretar el orden poemático de las Rimas, la han usado también recientes editores de su obra; pero el manuscrito del Libro de los gorriones presenta las poesías escritas según el viento sople en un esfuerzo por rehacer un texto que se había perdido en la revolución de 1868. Para mí, Bécquer, al acentuar la unidad de cada Rima en contraste con su levedad argumental, marca el derrotero de la poesía moderna y señala la unidad interior del libro de poemas, que no constituye un "argumento" cerrado, sino una participación viva y sucesiva en la concepción del mundo del poeta, sin que tenga que relacionarse de una manera directa con su vida. Bécquer no es poeta que elabore su obra en el hervor mismo de la inspiración; los asuntos han de permanecer en el alma del escritor, madurando lentamente su significación, hasta que después salen fuera en un esfuerzo artístico (artificial, como a él le gustó llamar), cuyo resultado último, y pobre, es la poesía escrita. Por eso estimo que cada Rima es en sí total y absolutamente un poema, y que sólo en un grado relativo puede considerarse relacionada con las otras.

Los asuntos de las Rimas son los de la intimidad de Bécquer; una intimidad poetizable y, por tanto, seleccionada por entre el turbión de excitaciones que rodearía al poeta. Pensemos cuánto queda fuera: la conciencia de la vida social y política de España, los grandes temas de la herencia literaria

clásica y romántica, y tantos otros asuntos que aparecen en su prosa. En esto Bécquer se orientó, después de su llegada a Madrid, hacia la corriente de la moda germánica, que difundió entre los jóvenes de 1850 a 1880 el poema breve y directo, pero de unidad emotiva, y también le guió la revalorización de la poesía popular, uno de cuyos defensores fue su amigo Ferrán. Para la poesía deja muy poco, lo que está más en lo hondo de sus inquietudes humanas: meditar poéticamente que sea la misma poesía; la ilusión o el dolor que resultan de la experiencia del amor que pasó; lo que el proceso del amor queda como recuerdo intuitivo de la emoción vivida, chispazos del proceso amoroso como de un flash poético que fijase situaciones elegidas como fundamentalmente líricas de entre las que fueron la continuidad de una vida. Las Rimas detienen el tiempo de amor y dolor, y lo revelan sólo en blanco y negro, con el contraste de las luces interiores del poeta. Y deslizándose más hondo, Bécquer deja que también los sueños cuenten como una realidad de poesía, y sean un medio para adentrarse en los aspectos confusos y vagos de la vida hacia un mundo de misterio; y a esto podemos añadir el dolor de la enfermedad, que tanto hubo de sufrir, y su poca salud, y con todo el intuitivo temor de una muerte cierta.

Por esto la poesía de Bécquer fue poco a poco extendiéndose y se mantiene aún hoy en la cotización de los valores poéticos actuales. Es cierto que desde 1870 a 1970 han pasado muchas aguas bajo los puentes de la literatura, pero la poesía de Bécquer puede ofrecer aún algo válido para el hombre de hoy. A pesar de que las palabras y los hechos del amor en nuestro tiempo pueden parecer distintos, las Rimas de Bécquer contienen versos que punzan la sensibilidad de la mujer de esta hora. La limitación que realizó Bécquer con los asuntos de sus Rimas, marcó el ámbito de la poesía tal como lo entienden los más; si bien es cierto que carga la mano en la participación de la mujer, por este medio dio en el camino de las preocupaciones humanas que después seguirían otros poetas. Y es un hecho bien sabido que Bécquer es uno de los autores más populares. A poco que alguien sepa algo de literatura, conoce el nombre de Bécquer y ha leído alguna de sus obras. Leer a Bécquer, por tanto, es una experiencia que aconteció o aguarda a los adolescentes españoles; después, su recuerdo no se diluye, y en cada nueva lectura se percibe su autenticidad sentimental con la que no podemos menos que sentirnos identificados. Ese es el límite de la poesía actual; desde

Bécquer se llega a los poetas de nuestro siglo, hasta los actuales; es la gran vía de la poesía, la más concurrida.

* * *

Si comparamos en la más reciente edición de las Obras Completas de Bécquer, el número de páginas que ocupa la poesía con el de la prosa, el resultado pudiera asombrar: apenas un ocho por ciento del conjunto y, sin embargo, Bécquer es para todos "el poeta", no el escritor, en términos generales.

Conviene, pues, hacer algunas consideraciones sobre el carácter de la prosa. ¿Sería una solución decir que la suya es una prosa poética? Lo sería pero sólo parcial y, en algunos casos, aparente. La prosa de Bécquer resulta en su mayoría una obra de intención profesional como periodista, aunque en la declaración que hizo en los papeles de su matrimonio prefiera llamarse a sí mismo "literato", mientras que sus amigos testigos sí se llaman "periodistas". Su obra tiene, en bastantes casos, las características de haber sido escrita cerca del ajetreo de las máquinas de imprimir. No hay en su prosa novelas ni otro género de libros que requieran una concepción meditada y lenta, extendida a través de un número de páginas. Los periódicos engullen insaciables la prosa de los periodistas, que se acomoda más o menos a lo que piden los lectores y a la condición política o social del periódico. Mantenerse firme en el torbellino profesional y tan cerca de los hábitos literarios del lector de periódicos, fue nota fundamental en Bécquer. Dentro de lo que en este esfuerzo le fue posible, y cediendo a veces hasta donde se lo permitía el anonimato (que era el propio en muchos casos de esta clase de trabajos periodísticos), escribió sobre lo que era su vocación: la interpretación poética del pasado y su testimonio aún vivo en el presente. Para entender estos límites conviene recordar el matiz conservador y católico de los periódicos en que colaboraba, compatible con un progresismo moderado, que no se ha estudiado lo suficiente. Bécquer fue, por ejemplo, un autor en el que se testimonia el léxico científico de la época: átomos, cálculo, eje, máquina fotográfica, chispa eléctrica, vapor, infinito, etc. Bécquer no es, sin embargo, un periodista de combate, sino una especie de notario poético que da fe sobre la realidad de su época en España. Estudiar los templos fue uno de sus propósitos, pero no en forma estrictamente arqueológica, sino para mostrar a todos la presencia de una tradición que aún vibra: "la tradición religiosa es

el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado”, escribe. La “tradición” es un dato objetivo, que puede buscarse en los viejos libros o en labios del pueblo, pero en Bécquer resulta también la interpretación de todo cuanto el castillo, las ruinas de los monumentos traen consigo, adherido como musgo espiritual; y entre esta secuela de la tradición está también la “leyenda”, transmitida confusamente de generación en generación: “Que lo creas o no me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre: mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato”, pone como epígrafe en La Cruz del Diablo; pero pasar el rato con Bécquer como narrador de leyendas es una delicia, como apreciaron los lectores de “El Contemporáneo”, “La América” y otros periódicos y revistas. Por de pronto los relatos tienen la extensión conveniente para entretener, y así se leen los artículos de las “Variedades”; y un estilo que convenía con este lector que aún estaba inmerso en el Romanticismo, al que, sin embargo, Bécquer no halaga lo que son tópicos comunes. Después de que el lector había leído las noticias de la capital, la información de las provincias y del extranjero, las gacetillas políticas, le tocaba el turno a esta “Variedad” en la que todo cabía, y allí estaba a veces el artículo de Bécquer (más de una mujer iría a él directamente, saltándose lo demás).

Las leyendas no se narran todas de manera novelesca, sino que el escritor dice haber llegado hasta ellas de algún modo, a través de una experiencia personal, y este marco se integra en el relato legendario; es como un periodista que anduviese en busca de novedades... no del día, sino de otros tiempos, y que se sintiese inmerso él mismo en la noticia del pasado. Bécquer saca la leyenda de las formas en que hasta entonces había aparecido, la desprende del corsé romántico, de la sonora versificación, y la deja suelta, como danzando entre tules de una prosa que en esto sí que quiere ser poética.

Otras veces Bécquer acude al molde literario de las Cartas fingidas, y con ellas escribe otros artículos en que aumenta su intervención personal en el relato; en las Cartas el marco de los viajes, el Monasterio y el Valle de Veruela adoptan una función más definida; y sobre todo es ocasión para que el mismo poeta nos cuente lo que había soñado, y lo que va descubriendo dentro de sí, para que al final sienta abrirse sus ojos “a la luz de la realidad de las cosas” (Desde mi celda, III). Pero para Bécquer esta realidad era enormemente compleja: era el pasado y el pre-

sente, reunidos en su sensibilidad atormentada; la luz histórica de las crónicas y la creencia oscura en brujas y presentimientos; la religión católica y las supersticiones de raíz popular. A todo acude Bécquer, y esta variedad es ciertamente un encanto periodístico, cuando nos lo comunica en una prosa dignamente cuidada, convincente, ilustradora, con mezcla de tono confidencial y ritmo oratorio.

Y el otro aspecto de su obra deriva de esto mismo: su preocupación folklórica, el interés por describir el pueblo tal como era y vivía en su tiempo; esto lo hizo en los comentarios al pie de los dibujos de su hermano Valeriano, en sus artículos costumbristas sobre las escenas de Madrid, los tipos y costumbres de Aragón, el País Vasco, las Castillas y Sevilla. En algunos casos aparece el escritor que quiere ser hombre de ciencia, objetivo, como lo piden los tiempos nuevos; otras el cronista de Madrid, con el gesto --y el léxico-- de la frivolidad, y otras, el poeta sincero, que muestra en esta prosa lo que de su intimidad cabe decir en el marco del artículo periodístico. Y en todo ello campea su agilidad descriptiva, las cualidades pictóricas que le venían de familia y que hicieron, a veces, de su verso un anuncio del impresionismo, y de su prosa, un dibujo de trazo realista, tal como convenía con la técnica de la ilustración de los periódicos.

Hoy la prosa de Bécquer mantiene aún su calidad; en los asuntos, la adivinación del poderoso mundo del subconsciente que anima las creencias populares y el misterio desvanecido de las leyendas le hicieron sobrenasar el Romanticismo de brocha gorda; su presencia, más o menos destacada según los casos, en las narraciones da un tono de autenticidad informativa hacia una realidad que en él va del presente al pasado de la nación; y posee también, que no se ha mostrado lo suficiente, un cauce comunicativo con el lector, que le viene de esta condición periodística, propia de la mayor parte de su prosa. Y hoy como ayer, el periódico está entre las necesidades del hombre moderno. Claro que un lector de 1860 a 1870 resulta diferente de uno de hoy, pero no lo es tanto que no pueda participar aún en las preocupaciones de un Bécquer por lo que fue --y sigue siendo-- España. Los templos siguen en pie, las comarcas del país tienen sus características propias, la capital sigue siendo una monstruosa ilusión. Y el Romanticismo aún sigue válido en su última sustancia, sólo que ahora tiene otros aires. Aunque los cambios hayan sido muchos, no son tantos como para que Bécquer no adjetivara al siglo que le tocó vivir, como pudiera hacerlo un joven de hoy, desilusionado por lo que le parece el zafio egoísmo de una socie-

dad que se despreocupa de los valores humanos; sólo que Bécquer lo escribe al darse cuenta de cómo se extingue y apaga en los pechos la fe religiosa: "Este siglo positivista y burgués sólo rinde culto al dios Dinero" (Cartas desde mi celda, X). Pero el escritor, sabiendo que vive en un mundo en crisis había escrito esto otro, que parece contradecir lo anterior: "Tengo fe en el porvenir. Me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas, que van transformando poco a poco la faz de la Humanidad..." (Idem, IV). La conciencia de vivir en un mundo contradictorio es un signo de esta agudeza de Bécquer en cuanto al proceso de la sociedad que le rodeaba. Estar al tanto del pasado y del presente es uno de sus méritos, y que para mí hubo de influir en la modernidad de Bécquer.

* * *

Este es el marco que he querido esbozar para presentación de este número dedicado a Bécquer. Los estudios que siguen aportan nuevos datos y conceptos para la historia y la crítica del gran escritor sevillano. Que todo junto sea una muestra de que la memoria de Bécquer se guarda en la ciudad en que nació, y que recordó en la crítica de su amigo Ferrán desde las páginas de "El Contemporáneo" (20 de enero de 1861) con esta evocación, que el poeta escribió soñando despierto: "Sevilla, con su Giralda de encajes, que copia temblando el Guadalquivir, y sus calles morunas, tortuosas y estrechas, en las que aún se cree escuchar el extraño crujido en los pasos del rey Justiciero; Sevilla, con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus pependencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules; Sevilla con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente, toda la poesía que la imaginación presta a un recuerdo querido, apareció como por encanto a mis ojos, y penetré en su recinto, y crucé sus calles, y respiré su atmósfera, y oí los cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules; y aspiré con voluptuosidad la fragancia de las madre selvas que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores; y torné, en fin, con mi espíritu a vivir en la ciudad donde he nacido. " de la que tan viva guardé siempre la memoria".

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

Secretario de la Comisión Sevillana de Homenaje
a los hermanos Bécquer.

BÉCQUER Y LA MÚSICA

(La música en la época de Bécquer)

INTRODUCCION

El ambiente de la España de Bécquer, en el aspecto intelectual y artístico.

En estos años de mediados del siglo XIX, cuando Gustavo Adolfo Bécquer ha llegado a la capital del reino, el ambiente social era bien característico. Aunque la burguesía adinerada —con acceso a la nobleza en muchas ocasiones, por enlaces matrimoniales o por concesión de la monarquía liberal— se había adueñado de la situación política y del mundo de los negocios, no había logrado desplazar del brillo de los salones y de su misión de dar el tono social de la época a la aristocracia. Como afirma un historiador de este momento: “El título de nobleza sigue siendo el símbolo del máximo prestigio; pero no olvidemos que la mayor parte de las personas que en 1850 exhiben un título han nacido en el seno de la clase media, y aportan a la nobleza, sin remedio, una buena cantidad de prejuicios procedentes de su mentalidad burguesa. Lo que predomina es, por tanto, una burguesía ennoblecida, y hasta por contacto, una nobleza aburguesada: y por eso mismo, parece que deba hablarse, con más propiedad de “aristocracia” que de nobleza en su más propio y prístino sentido, para definir a la crema de la sociedad en los tiempos de Isabel II”. (1)

Contemplamos un mundo socio-político y, por lo tanto, cultural y artístico en el cual ha de predominar una clase media, de cuyo reinado habían ya hablado los hombres más eminentes salidos de ella, a principios del segundo tercio del siglo XIX —la llamada “generación de 1836”, que es, por un significativo hecho casual, el año del nacimiento de nuestro poeta—; figuras tan significativas como

(1) Cfr. José Luis Comellas, *Los moderados en el poder, 1844-1854*. (Vol. 3 de la colección HISTORIA DE ESPAÑA EN EL MUNDO MODERNO). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1970.

Pacheco, Donoso Cortés, Antonio Galiano o Andrés Borrego. (2) Esta es la clase media del decoro que José María Jover ha puesto como la norma suprema de la burguesía española de la época romántica. De esa misma clase media de la cual saldría el vate hispalense.

Sobre el gusto en materia artística de este público convencional hay sátiras muy expresivas, como la de un contemporáneo que resume así una velada teatral de mediados del ochocientos:

- 1.º Gran Sinfonía del Romanticismo a toda orquesta y con melodías clásicas.
- 2.º El drama nuevo en dos actos original y en verso, titulado "Un charco de sangre o la venganza de una madre".
- 3.º La zarzuela nueva, en un acto, arreglada del francés, con título de "¡Murió de amor el serafín del valle!".
- 4.º La comedia nueva, en un acto, tomada del francés, con el título de "La mujer en malos pasos y el marido en pasos peores".
- 5.º 120ª representación del estrepitosamente aplaudido paso del baile filosófico sacado del francés y titulado "¡Por andar en malos pasos!".
- 6.º Y por último, el juguete cómico, imitado del francés, con el título de "¡Pobre marido!". (3)

Este afrancesamiento de las costumbres y de los gustos se percibe incluso en la referencia que el propio Bécquer da de la Feria de Sevilla y lo invadida que se encuentra la tradicional fiesta abrileña de su ciudad natal por la carretela "a la gran d'Aumont", y "el lujoso café restaurante donde se encuentra "paté de foiegrás". José L. Comellas comenta este artículo de Gustavo Adolfo (4) y cree percibir un cierto orgullo en esta afirmación. Naturalmente no debe olvidarse que el área en la cual se desenvuelve, que, aunque modesta, le obliga a una cierta relación con aquella sociedad. Poco conocida es la faceta de revistero de sociedad del gran romántico, tal como se nos presenta en su "Revista de salones", correspondiente a la serie de crónicas publicadas en las "Escenas de Madrid". Allí se ve al hombre inserto en el ambiente del periodista amigo de González

(2) Cfr. Luis Díez del Corral, *El liberalismo doctrinario*. Madrid, 1945; José L. Comellas, *La teoría del régimen liberal español*. Madrid, 1962.

(3) Antonio Flores, *Escuela de costumbres*. En *Costumbristas españoles*, II, 1971.

(4) Gustavo A. Bécquer, "Obras completas..." Ibid. *La Feria de Sevilla*, pág. 1.168.

Bravo, máximo representante de esa clase media encumbrada, moderada y que regía los destinos de España. (5)

Pensemos que aún encontramos una España cuya puesta a nivel con la cultura de los restantes países del occidente europeo tardará mucho en producirse. Si anotamos los datos suministrados por un historiador de la cultura en la España contemporánea (6), hacia 1885 —la España de “Clarín” y “Galdós, unos años posteriores a la desaparición de nuestro personaje central—, “España sigue siendo un país eminentemente agrario, a pesar del empuje que en esos años se produce en lo minero-siderurgia de Vizcaya... del núcleo textil de Cataluña (hay ya 90.000 obreros en Barcelona y apenas 20.000 en Bilbao y su periferia); un país de estructuras de producción arcaicas, en el cual todavía se hacen negocios y capitales —van a ser los últimos aprovechando los restos coloniales que han quedado por las Antillas y en Extremo Oriente. España tiene aún 71 por ciento de analfabetos y apenas empiezan a crearse las primeras compañías para producir y explotar la energía eléctrica”.

El retraso en la aparición del romanticismo español, aunque señalado por las circunstancias de todos conocidas, como la permanencia en el exilio de los escritores más caracterizados y las derivadas de la política nacional hasta la muerte de Fernando VII, tienen raíces de índole social y cultural, de las que no son menos dignas de destacarse las ya apuntadas en el párrafo anterior. Es innegable que la aparición tardía del estamento burgués como protagonista había de producir un retraso en la de una moda artística, una corriente unida a aquélla, cual la corriente romántica. El epígono del romanticismo español, del cual nos ocupamos, será, por ello, un fruto tardío y, como tal, de caracteres muy específicos.

La música en España a mediados del ochocientos.

Como habíamos señalado, el romanticismo llega a nuestro suelo como fruto tardío. La España pintoresquista surge con los viajeros y escritores visitantes. Con razón advierte un musicólogo español (7): “Los Schlegel en Alemania, Madama de Stäel en Francia habían sen-

(5) *Ibidem*, pág. 1.102.

(6) Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Editorial TECNOS. Madrid, 1970.

(7) Adolfo Salazar, *La música en España. La música en la cultura española*. Espasa-Calpe, S. A. Buenos Aires, 1973. Págs. 268 y ss.

tado las bases literarias y semihistóricas del romanticismo pintoresco español; Víctor Hugo, Byron, Stendhal, Musset, Merimée, Vigny contribuyeron a forjar el panorama, extendido entre Italia y España, y a ellos le siguieron infinidad de viajeros, pluma o pincel en ristre, de manera que Arturo Farinelli ha podido trazar una copiosísima bibliografía de hispanófilos romanticistas de todos los países, que venían a descubrir, cada cual por su cuenta, algún detalle inédito y sabroso".

Los ecos musicales de este pintoresquismo van a tener una clara resonancia en los compositores de este lado de la frontera y nos vendrá un entusiasmo desbordante por los temas orientalizantes y relativos a los tópicos al uso. Así surgirá como tema el de la Alhambra ("alhambrismo", le llama Salazar) en compositores cuales son Jesús de Monasterio, Tomás Bretón y otros. La otra corriente, también con cuño extranjero, será el italianismo desbordante, del que surgirá el arduo empeño de nuestros músicos de crear la "Opera nacional". Para muchos la ópera era la continuación en el siglo XIX del gusto en el anterior por los clásicos. Así no extraña que un crítico de la época becqueriana (8) afirme que para la afición musical de la primera mitad del siglo "la sinfonía clásica, la sinfonía de Beethoven, es matrona añeja y malhumorada cuyos tiempos pasaron, y que sólo algunos curiosos visitan de higos a brevas en el museo arqueológico del arte".

No podía sustraerse a este ambiente tan avasallador nuestro personaje. En las páginas siguientes, en las cuales dedicamos espacio a la producción suya en relación con el teatro lírico y las aficiones becquerianas por la música operística de Italia, puede apreciarse hasta qué punto la atmósfera filarmónica de mediados del siglo XIX, muestra clara de las aficiones de la media y alta burguesía, alcanzaron plena vigencia. Ese estrecho ambiente, entre zarzuelero y pintoresquista, no afecta al núcleo esencial del alma artística del poeta. Sabrá remontarse sobre la mediocridad circundante y cuando se asoma a los elementos populares, a lo que el pueblo sabe y canta, lo hace con el gusto y el buen sentido de una mente selecta; con la misma sensibilidad que su coetáneo D. Antonio Machado y Alvarez, del cual nos ocuparemos a continuación.

Cuando el poeta romántico trata de encuadrar sus descripciones en ciertos planos musicales y el fondo participa del ambiente

(8) Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX, apuntes históricos*. Madrid, 1881.

tétrico tan atrayente para los románticos, surgen los primeros “acordes” de esas “Danzas macabras” características del postromanticismo —más aún que del propio período romántico, amante de las “Marchas fúnebres”, a lo Chopin o a lo Schumann—; surge la descripción de una especie de poema sinfónico de necrófilo talante. Basta leer en las últimas páginas de la leyenda “El Miserere” para darse cuenta de ello:

“Prosiguió el canto, ora tristísimo y profundo, ora semejante a un rayo de sol que rompe la nube oscura de una tempestad, haciendo suceder a un relámpago de terror otro relámpago de júbilo, hasta que, merced a una transformación súbita, la iglesia resplandeció bañada en luz celeste; las osamentas de los monjes se vistieron de sus carnes; una aureola luminosa brilló en derredor de sus frentes; se rompió la cúpula, y a través de ella se vio el cielo como océano de lumbre abierto a la mirada de los justos.”

El relato de la escena continúa con el contrapunto musical, en exaltación que siempre recuerda la sensibilidad para los fenómenos musicales del escritor:

“Los serafines, los arcángeles y los ángeles y las jerarquías acompañaban con un himno de gloria este versículo, que subía entonces al trono del Señor como una tromba armónica, como una gigantesca espiral de sonoro incienso:

“Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata”.

Es el momento en el cual, con precisión y rapidez que supone una predicción de lo que ha de ser la forma narrativa, breve y punzante de años posteriores; con genial anticipación a su época —más bien parlanchina y oratoriamamente exuberante— nos dice:

“En este punto, la claridad deslumbradora cegó los ojos del romano, sus sienes latieron con violencia, zumbaron sus oídos, y cayó sin conocimiento por tierra, y no oyó más...” (9)

Sevilla y su ambiente musical

No es extraña esta especial sensibilidad para la música popular de Gustavo Adolfo Bécquer. Aparte de sus dotes naturales y el ambiente sevillano que rodea a su niñez y adolescencia, donde la can-

(9) Gustavo A. Bécquer, *Obras...* Ibid, pág. 198.

ción, la danza, los más ricos elementos del arte popular brotan a cada instante, debemos tener en cuenta que es en esta mitad del siglo cuando comienzan a realizarse los estudios serios y concienzudos sobre el folklore andaluz, en particular, y el español, en general. La figura patriarcal de D. Antonio Machado Alvarez —unos 18 años más joven que el protagonista de nuestro estudio— inicia una labor interesantísima en este sentido. Escritor y folklorista, padre de los poetas Antonio y Manuel Machado e hijo del renombrado catedrático de la Universidad Hispalense, funda la primera sociedad española “para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares”. (10) Llevaba el título esta publicación de “El Folklore Español” y su animador fue D. Antonio Machado y Alvarez, que también publicaría su colección —ya clásica— de “Cantos andaluces”.

El italianismo reinante en España no podía faltar en Sevilla. En esta etapa del siglo XIX, resulta decisiva la estancia de D. Hilarión Eslava. Este conocido compositor, maestro y musicólogo, realizó unas oposiciones a la dirección de la capilla de la Iglesia Catedral Metropolitana Hispalense el año 1827. Contaba entonces el músico navarro 20 años de edad y, no obstante el papel lucidísimo que hace en los ejercicios, no se le concede el ser maestro de música por su juventud. Intenta igual cargo en la Real Capilla de Madrid y se le rechaza, por idéntico motivo. Pero el año 1832, es decir, cuando D. Miguel Hilarión contaba 25 años de edad, el Cabildo de la Catedral de Sevilla decide reparar su injusticia y le llama para que ocupe la vacante de maestro de capilla. Muy poco tiempo después se ordena de sacerdote. La corriente italiana prende en el joven maestro de capilla que llega a componer tres óperas al modo italiano. Se representan en distintas ciudades andaluzas, con cierto descontento del clero de la diócesis. El año 1847 pasa a Madrid. (11) Pero tras sí ha dejado una fuerte estela y la famosa pieza que es el eje musical, durante más de un siglo de las celebraciones musicales-litúrgicas de Sevilla: el “Miserere”. Es, por tanto, más que probable el contacto de Bécquer con esta partitura de tan destacado gusto italianizante, cuyos versículos parecen, en más de una ocasión, creados para lucimiento de un “divo” ante las candilejas o para danzar en una sala elegante. ¿Pensaría, por contraste, en este bullan-

(10) Adolfo Salazar, *La Música en la Sociedad Europea*. 4 volúmenes. Edición de El Colegio de México. México D. F., 1942-46.

(11) Ver el artículo correspondiente en el Diccionario de la Música Labor, dirigido por H. Anglés y J. Pena. Barcelona, 1954.

guero "Miserere", cuando escribió la leyenda del misterioso manuscrito del monasterio de Fitero?

En la siguiente sección de este trabajo se hacen algunas referencias a la ejecución del "Miserere" de Hilarión Eslava por Gayaurre. Añadamos que, entre los datos curiosos que señala la Prensa de aquel tiempo se encuentra el de que el tenor del Roncal se negó a cobrar los 16.000 reales estipulados. La entrada para el ensayo del "Miserere" en la Casa Lonja se estipuló en una peseta. Las entradas para la ópera en el Teatro San Fernando costaban entre 3 y 40 reales de vellón. Todos estos datos están sacados del diario "El Porvenir". Nos referimos en estas últimas referencias a los años inmediatamente posteriores a la muerte de nuestro gran romántico. Del mismo sacaron la reseña de despedida de la Filarmónica sevillana, orquesta que desaparecía, como afirmaba tristemente el cronista "por lo que siempre terminan estas cosas", esto es, por falta de recursos. La audición de despedida la ofreció en el palacio de un prócer sevillano, el Conde del Aguila.

La enseñanza musical en la Sevilla de mediados de aquel siglo estaba fundamentalmente centrada en la Sociedad Económica de Amigos del País, en su vetusto edificio de la calle de Ríoja. Cabe destacar que el Municipio organizaba certámenes musicales para premiar una composición. No debía existir mucho entusiasmo o número apreciable de autores, porque algún año quedó desierto el galardón. En la propaganda de aquel período becqueriano encontramos unos deliciosos anuncios de pianos, recién llegados a la tienda de música, anunciados de la siguiente forma: "Llegada de dos pianos al último estilo de París". Tal dato encaja perfectamente con lo dicho anteriormente sobre el filogalicismo o francofilia de los años aquellos, rayana en la bobaliconería.

Destacan los anuncios relativos a bailes y academias que se encuentran en su apogeo a mediados de siglo, donde se encarece la asistencia en las veladas de las mejores "boleras" de la ciudad y comentan se bailarían los "panaderos", el "vito", "jaleos" de Cádiz y otras danzas populares. Nos preguntamos ¿se trataría del "jaleo de Jerez" al que aludían estos anuncios? La mejor estampa de las fiestas populares sevillanas de aquella época la tenemos en las "Escenas andaluzas", de Estébanez Calderón, especialmente en su escena relativa a "Un baile en Triana". Si pensamos que las mencionadas "Escenas andaluzas" fueron iniciadas hacia 1831, debemos pensar que todo el ambiente popular de los bailes y cantes reflejados por "El Solitario" son plenos exponentes de la etapa becqueriana

de su juventud y adolescencia en la ciudad que le vio nacer. (12) Al comentar los dibujos de su hermano Valeriano, al realizar la crítica de obras relativas a poemas de ambiente andaluz, ya veremos hasta qué punto hubo de pesar en Gustavo Adolfo los recuerdos imborrables, imperecederos, de todo joven o niño, de manera particular en un ambiente de características tan personales y atrayentes cual era el de la Sevilla de aquellos mediados del ochocientos.

La Sevilla decimonónica supone en el folklore un límite o frontera. Por una parte, *cantes* que vienen del triángulo del "jondo" —Jerez, Ronda, Morón— con los que descienden de la meseta. La "sevillana" se forja a través del siglo como descendiente de la "seguidilla" manchega. Así se nota en las "sevillanas" del siglo XVIII armonizadas por García Lorca, de empaque y ritmo más solemne y menor agilidad que sus sucesoras a través de los posteriores dece-

(12) Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, "Colección Austral", Espasa-Calpe. Estébanez nos relata con todo género de detalles el baile trianero:

"En las mudanzas y vueltas de la rondeña y zapateado estuvo de lo más apurado que puede verse; pero en tocando que llegaron los éxtasis y últimos golpes de la yerbabuena, las seguidillas y la Tana, fué cosa para vista y admirada, que no para puesta aquí en relato. Ello es que el Planeta, el Fillo y toda la asamblea, clamaron en unísono y conjunto: "que había mucho de novedad y no poco de excelencia en tal bailadora, todo de manera que la ponía y encimaba sobre cualquier encarecimiento, salvo, si era en contraste con la rubilla armela, a tal punto aclamada y admitida por reina del *doaire* y de la gentileza, y quede esto, añadieron, así subido y asentado".

"Por nuestra parte, vamos al capítulo de los cantares, que en esto sí que podremos adjudicarle el primer punto y merecimiento. Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Erase una la Malagueña por el estilo de la Jibera, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído a la Jibera, todos a una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitaniña no fue la Malagueña de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamarse Dolora. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del Polo Tóballo, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso. Tocante a las *Perteneras*, son como seguidillas que van por aire más vivo, pero la voz penetrante de la cantora dábanles una melancolía inexplicable".

"El tiempo andaba entretanto, y el festejo se encendía cada vez más, y era que, como velada de Señora Santa Ana, todo barrio de Triana, iluminado como una hoguera, cantaba, bailaba y se daba perdidamente al placer y al regocijo. La numerosa y escogida cofradía con quien también nos hemos contentado y regocijado nosotros, para aumentar tanto rebato y estrepitosa alegría y dilatar más la hora de vivísima algazara que aquella noche trae consigo siempre en Sevilla, no tuvo más que trocar el sitio de su sesión, sacándole de la casa consabida y traspasándolo al ancho ámbito del Arenal y cercanos huertos y melonares. Allí volvió a enredarse la fiesta, el baile y los cantares, dando también cada uno de por sí aventajada muestra por su persona Expeletilla y los demás continuos y familiares de la Dolores; sólo se notó que el poder central de la vihuela maestra se había debilitado mucho, puesto que aquí y allí, al son de otros instrumentos emancipados del centro común y en derredor de ellos, se formaban y aparecían otras ruedas y bailes, de donde se separaban en seguida otros grupos y corros menos numerosos, que al fin se apartaban y dividían todos en parejas silenciosas y furtivas, que iban a esperar el alba por debajo de los limoneros y olivares. Dejémoslas, pues, en tan beatífico estado, y digamos con el señor Poyato:

ALLA VA ESO".

nios. (13) "Boleros en Triana" se titulan unos populares grabados de Gustavo Doré —el famoso dibujante era tres años más joven que nuestro protagonista, por lo tanto sus apuntes son de fechas bastante aproximadas—, por lo cual ya vemos el auge que este baile tenía en la etapa becqueriana de nuestra ciudad. Hay teorías referentes a la aparición del "bolero" en Sevilla, como creación de Antón Boliche.

Conforme avanza el siglo proliferan los cafés cantantes, como el de Silverio y otros. Sobre teatros hay interesantes notas en el trabajo de Santiago Montoto. Se mencionan el Cervantes, San Fernando, Anfiteatro, del Duque y el de la iglesia de la antigua casa de los Jesuitas de San Hermenegildo, donde, según parece, se escucharon por primera vez las óperas italianas.

Parece que resulta indispensable esta introducción, porque ella nos ayudará, en gran manera a comprender mucho de lo que en las páginas siguientes se expondrá sobre Bécquer y la música. De forma especialísima, la postura y aficiones del poeta en relación con el arte de los sonidos. En resumen, fuerte corriente de una música popular hondamente vinculada a su clima de los primeros veinte años —tal vez escuchada desde la orilla izquierda del río, procedentes de las barcas o de las lejanas fiestas de la otra banda—; por otra parte, la música de un ambiente plenamente burgués: ópera italiana, alguna pieza escuchada en aquellos modelos de pianos "recién llegados de París", tal vez un concierto de la Orquesta Filarmonica que arrastra una vida tan lánguida que muere en una tarde de concierto, en la suntuosa vivienda del Conde del Aguila. En la música litúrgica "los seises", el "Miserere" de Eslava y los profundos ecos del órgano catedralicio; no el que actualmente se escucha en las naves de la Iglesia Metropolitana —reconstruido en 1900, como consecuencia del hundimiento de la nave del crucero unos años después de su muerte—, sino aquel otro instrumento barroco cuyos profundos ecos escuchamos en las narraciones en prosa.

Sevilla para el poeta será luz, será poesía; pero, indiscutiblemente será, también, música. Música casi ininteligible y celeste, con un concepto metafísico que, sin saberlo él mismo, le aproxima al de los teóricos griegos. Porque no es extraño que en el gran autor de las "Rimas" pese, como en todo andaluz de pro, la densa carga clásica.

(13) Federico García Lorca, *Obras completas* (textos musicales y canciones). Editorial Aguilar. Madrid.

I

BÉCQUER Y LA MÚSICA

Entre los recuerdos de juventud, en cierto rincón perdido de la sierra gaditana, guarda lugar preferente para el que escribe la tarde de un día de febrero —el febrero inquieto, lleno de tristes augurios del año 1936— en aquellos instantes en los cuales venía como un mensaje de belleza, a través del “Blaupunkt”, las palabras de recuerdo (posiblemente de Benjamín Jarnés) y el acento melancólico de un violonchelo, como fondo a las poesías de Gustavo Adolfo Bécquer. Música de Schumann..., de Chopin...; versos del dulce Gustavo Adolfo... El Ateneo de Madrid rendía homenaje al poeta de las “Rimas” con motivo del primer centenario de su nacimiento. Han pasado treinta y seis años. Los mismos 36 años de aquella breve y desgraciada existencia. Bécquer, aunque por otros motivos, va a ser celebrado por una misma generación en las dos fechas conmemorativas. También le ocurrió a Góngora. Tales circunstancias obligan, irremisiblemente, a meditar sobre la postura de unas generaciones próximas ante un valor reconocido. A verificar la vigencia de una estética a través del lapso de tiempo históricamente válido. Entre ambos centenarios (nacimiento y muerte) toda una larga e importante etapa.

“Bécquer y la música” va a ser el tema de este trabajo de investigación. Pero una clarísima y bien delimitada doble vertiente señala los apartados esenciales: “La música en la vida y la obra del poeta” y “La música y los músicos ante Bécquer”.

El año 1953, Edmundo L. King publica su libro “Bécquer, from painter to poet”. (14) Si seguimos las observaciones señaladas por García Viñó (15), de acuerdo con las palabras de su biógrafo y gran amigo, Narciso Campillo, que afirmaba “que en música y en pintura hubiese sido más que en poesía (16), el estudio de King pudo también titularse: “Bécquer, from musician to poet”, esto es, “Béc-

(14) E. L. King, *Gustavo Adolfo Bécquer, from painter to poet*. México, 1953.

(15) Manuel García Viñó, *Vida y obra de Bécquer*. Madrid, 1969. Ed. por Publicaciones Españolas, en la colección “Temas españoles”, 28 págs.

(16) Entre los primeros esbozos biográficos del poeta, se señalan por los especialistas en Bécquer los escritos por sus amigos R. Rodríguez Correa (1871), en el prólogo ya tradicional; el artículo necrológico de N. Campillo (1871); las *Impresiones y recuerdos* de J. Nombela (1909-1912).

quer, de músico a poeta". Salvadas las naturales hipérbolos del amigo fidelísimo, es lo cierto que la sensibilidad artística alcanzaba en él a diversas áreas.

Por Nombela sabemos que ya en Sevilla su afición a la música era aspecto importante en sus preferencias: "En Sevilla —afirma— había asistido a las representaciones de óperas italianas que por entonces disfrutaban de gran boga. Donizetti y Bellini eran sus ídolos". Y llevado de esta devoción a la música, rompe su voluntario aislamiento para asistir a la casa de un músico, Eduardo Prieto, que ejecutaba composiciones de buenos autores, no tan frecuentes de escuchar entonces (Mozart, Beethoven, Bach, Mendelsshon...). Si damos crédito a este amigo y biógrafo, sabía de memoria trozos de "Lucía", "La favorita" o "La Sonámbula". José Pedro Díaz, en el trabajo fundamental que dedicó a nuestro héroe (17), previene al lector contra la sorpresa que pueda causarle este entusiasmo por dos compositores alejados de nuestra sensibilidad. Y agrega que, aparte de lo que pudiera escuchar de los clásicos ya nombrados, era reducido el ambiente musical de su tiempo. No es preciso encarecerlo. Aún ya era milagro que en la Sevilla de mediados del siglo XIX hubiera temporadas de ópera.

La temporada de ópera que se celebraba de manera habitual en la adolescencia del poeta, tenía lugar en el Teatro San Fernando, cuyas puertas acaban de cerrarse por la vetustez del centenario edificio. Todos los inviernos se organizaban estas temporadas de teatro lírico, especialmente a partir del año 1850 —cuando nuestro personaje contaba catorce de edad— con representaciones del repertorio italiano entonces en boga. Nos consta por sus biógrafos y datos aportados por él, los cuales reseñamos en distintas ocasiones en este estudio, que asistía en su ciudad natal a este tipo de representaciones. De tal asiduidad nace su devoción a la ópera, especialmente a las de Bellini y Donizetti, los compositores preferidos. En cierta ocasión hemos recogido datos sobre el ambiente musical de la Sevilla de mediados del ochocientos. (18) Los poetas de aquel tiempo publicaban, como es el caso del sanluqueño Ruiz de Somavía, composiciones en honor de los "divos" que desfilaban por el escenario del

(17) José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer, Vida y poesía*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid, 1964 (2.ª edición, corregida y aumentada). 486 págs.

(18) Datos que fueron aportados en una conferencia que trataba del tema "Consideraciones sobre Sevilla y la música en el siglo XIX", pronunciada en la Universidad de Sevilla. Los datos citados fueron extraídos de periódicos, especialmente "El Porvenir".

antiguo coliseo hispalense. También por aquellos años y en los siguientes, se solía aprovechar la visita de los grandes cantantes para invitarles a interpretar el famoso "Miserere". Así con el celeberrimo Gayarre, que en 1880 interpreta el mismo en sesión especial de ensayo en la Casa Lonja y luego en la Catedral. En el Teatro San Fernando cantó a continuación "Los Puritanos". Y por cierto que al público y la crítica le gustó más el tenor roncalés en la ópera que en el "Miserere".

Esta admiración por Donizzetti y Bellini, aquella compenetración con la vida de los dos músicos atormentados, le identificaba con ambos, pues "llevaban —en opinión de su amigo Nombela— como él, desde que nacieron, el germen que debía privar de la razón al primero, Donizzetti, y acabar con el segundo (Bellini) en el período más hermoso de su juventud". Aquí se inspira para comenzar su novela "Mal, muy mal, peor"... cuyo protagonista era un músico al que la lucha con la realidad había sumido en la locura, como al primero, y moría joven en pleno triunfo, como el segundo.

Hay datos de que Bécquer tocaba el piano y por los años 1856 y 1857 (fecha de las primeras traducciones de Heine) su interés por el arte de los sonidos se destaca de forma especial. Los poetas Schiller, Rückert (19) y Goethe, habían sido autores de textos de "lieder" de Franz Schubert. Díaz supone que el romántico sevillano

(19) José Pedro Díaz, op. cit., págs. 150-151. Afirma que es posible que algunos contactos de Bécquer con Rückert, no solamente serían a través del poema de Larrea, "El espíritu y la materia", sino a un contacto más directo. Así ese "Welten Ring" ("El anillo de los mundos"). Aparece en la penúltima estrofa de la rima V:

"Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea".

O la presencia —como señala Díaz— del tema musical:

"Ich bin der Hauch der Flöte..."
"Yo soy el soplo de la flauta..."

que en Bécquer se transforma en:

"En el laúd soy nota".

El sentido musical de Bécquer se nos presenta a cada paso y en esta rima la belleza de la cita es de extrema delicadeza.

Ya en prensa este trabajo apareció una interesante aportación bibliográfica al tema de la musicalidad en Gustavo Adolfo Bécquer. Nos referimos a "Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer, por Manuel García Viñó (Editorial Gredos, Madrid, 1970). Precisamente es destacable, como afirma Rafael Laffón en su crítica ("A B C" de Sevilla, 20 de junio de 1971), el sentido de "las sugerencias que hace García Viñó sobre la musicalidad de Bécquer al comentar "El Miserere". Efectivamente: qué gran músico hubiera sido Gustavo Adolfo si el entorno de su vida le hubiese proyectado por ese camino"... Luego agrega el poeta y crítico sevillano del diario matutino: "Siempre hemos creído en el paralelismo de ciertos artistas afectos a diferentes disciplinas, y en nuestra mente brotan las notas de Chopin al leer a Bécquer, así como a Miguel Angel, el coloso, lo asociamos con Beethoven".

debió conocer bien las obras de este compositor, por su cultivo del piano. También es posible que a través de las traducciones de estas letras, hechas por Arnao, Bécquer conociera los poemas alemanes. Con relación a Heine, es sabido que Schumann utiliza sus versos para "Los amores del poeta". La afición y el deleite, la comprensión de nuestro personaje hacia la música (objeto hace 28 años de un artículo de Gerardo Diego en "La Nación", de Buenos Aires, titulado "Música becqueriana") (20) se refleja en sus obras. Rica Brown lo señala sagazmente al comentar la leyenda "El Miserere". (21)

"El Miserere"

En Fitero, sobre el panorama melancólico de unas ruinas de cierta abadía, concibe —guiado de sus aficiones— aquel relato. Oigámosle: "Hace algunos meses que, visitando la célebre abadía de Fitero y ocupándome en revolver algunos volúmenes en su abandonada biblioteca, descubrí en uno de sus rincones dos o tres cuadernos de música bastante antiguos, cubiertos de polvo y hasta comenzados a roer por los ratones. Era un "Miserere".

"Yo no sé música; pero le tengo tanta afición que, aun sin entenderla, suelo tomar a veces la partitura de una ópera y me paso las horas muertas hojeando sus páginas, mirando los grupos de notas más o menos apiñadas, las rayas, los semicírculos, los triángulos y las especies de etcéteras que llaman llaves; y todo esto sin comprender una jota ni sacar maldito el provecho."

"Consecuente con mi manía, repasé los cuadernos y lo primero que me llamó la atención fue que, aunque en la última página había una palabra latina, tan vulgar en todas las obras, "finis", la verdad era que el "Miserere" no estaba terminado, porque la música no alcanzaba sino hasta el décimo versículo".

Bécquer hace digresiones sobre términos y maneras propias del lenguaje musical cuya forma de enfocar el tema nos asegura no era tan desconocer del arte de los sonidos como alardea en el comienzo de esta leyenda. Así vemos que continúa:

"Esto fue sin duda, lo que me llamó la atención primeramente; pero luego que me fijé un poco en las hojas de música, me chocó

(20) Aparecido en el ejemplar del día 15 de junio de 1942.

(21) Rica Brown, *Bécquer* (Prólogo de Vicente Aleixandre, "Gustavo Adolfo Bécquer, en dos tiempos). Editorial AEDOS, Barcelona, 1963. Tomo de 414 págs.

aún más el observar que en vez de esas palabras italianas que ponen en todas, como "maestoso", "allegro", "ritardando", "piú vivo", "a piacere", había unos renglones escritos con letra muy menuda y en alemán, de los cuales algunos servían para advertir cosas tan difíciles de hacer como ésto: "Crujen..., crujen los huesos, y de su médulas ha de parecer que salen los alaridos".

Es indudable que parecemos encontrarnos ante una partitura de cualquier poema sinfónico, tan caros al romanticismo musical europeo. Aquí Gustavo Adolfo describe, al margen de las usuales fórmulas musicales; pero con precisión y certero lenguaje no extraño a los compositores de su tiempo que pretendían crear una música descriptiva. Aclara, más adelante:

"La cuerda aúlla sin discordar, el metal atruena sin ensordecir; por eso suena todo y no se confunde nada, y todo es la Humanidad que sollosa y gime"; o la más original de todas. Sin duda, recomendaba al pie del último versículo: "Las notas son huesos cubiertos de carne; lumbre inextinguible, los cielos y su armonía..., ¡fuerza!... fuerza y dulzura".

Al describirnos la fantástica interpretación del "Miserere" por aquel grupo de espectros salidos de su tumba, habla con la fraseología común a los críticos musicales del momento:

"La música sonaba al compás de sus voces: aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte... Todo ésto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse; algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contrición del rey salmista con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles".

El párrafo final de esta leyenda nos vuelve a plantear la duda que hemos apuntado más arriba: ¿realmente Bécquer sitúa una tercera persona en este narrador de la visita a las ruinas del viejo monasterio, al cual convierte en persona lega en materia musical, con el fin de rodear de impresionante misterio a la historia?. ¿Por el contrario, él mismo, como veremos más adelante, capaz de tocar al piano y posiblemente lo suficientemente versado en teoría musical, podía titular indescifrables los trozos o se encontraba ante una escritura de música mensural, sólo inteligible para los versados en Paleografía musical?

El final citado reza así:

"...no pude menos de volver otra vez los ojos al empolvado y

antiguo manuscrito del "Miserere", que aún estaba abierto sobre una de las mesas.

In peccatis concepit me mater mea...

Estas eran las palabras de la página que tenía ante mi vista, y que parecía mofarse de mí con sus notas, sus llaves y sus garabatos ininteligibles para los legos en la música".

Y, entonces, muestra la ignorancia, tan repetida, del visitante de la abadía de Ftero: "Por haberlas podido leer hubiera dado un mundo? Quién sabe si no será una locura?" (22).

Aquí parece la confesión del autor contradecir abiertamente la noticia de su conocimiento del piano. ¿Lo tocaba quizás, como tantos otros, de oído? ¿Ha querido el afecto de un biógrafo apasionado magnificar su figura, añadiendo algunos dones? ¿Era un recurso literario?

"Maese Pérez el organista" (Leyenda sevillana).

La leyenda aparecida el año 1861, en "El Contemporáneo", "Maese Pérez el organista", tiene, asimismo, palpables muestras de sus aficiones en el sentido comentado. Ciertamente estamos de acuerdo con Rica Brown (23) al afirmar: "¿Quién duda que aquí escuchamos unos recuerdos íntimos de su niñez, cuando oía sonar con más frecuencia los órganos de las grandes capillas? Nadie como Bécquer sabe describir los efectos de la música tocada en alguna ocasión solemne o, como aquí, por un espíritu: el espíritu de Maese Pérez:

"El segundo acorde, amplio, valiente, magnífico, se sostenía aún brotando de los tubos de metal del órgano, como una cascada de armonía inagotable y sonora".

"Cuantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis; cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio; notas sueltas de una melodía lejana, que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento, rumor de hojas que

(22) Seguimos en este estudio la edición de las *Obras completas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, de la Editorial Aguilar, en su décimotercera edición. Madrid, 1939. Como es sabido esta fue la colección que por primera vez, prologada por los hermanos Alvarez Quintero, vio la luz en Madrid el año 1937.

(23) Rica Brown, ob. cit., pág. 179.

se besan en los árboles con un mormullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como saeta despedida a las nubes; estruendo sin nombre, imponente como los rugidos de una tempestad; coro de serafines sin ritmos ni cadencia; ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende; himnos alados, que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y sonido..."

Pero antes ha expuesto, en juicio valorativo, que nos recuerda el hábito de ejercicio de la crítica musical, unos conceptos significativos:

"En Sevilla, en el mismo atrio de Santa Inés, y mientras esperaba que comenzase la Misa del Gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento.

"Como era natural, después de oírla aguardé impaciente que comenzara la ceremonia, ansioso de asistir a un prodigio.

"Nada menos prodigioso, sin embargo, que el órgano de Santa Inés, ni nada más vulgar que los insulsos motetes con que nos regaló su organista aquella noche.

"Al salir de la misa no pude por menos que decirle a la demandadera con aire de burla:

—¿En qué consiste que el órgano de maese Pérez suene ahora tan mal?

—¡Toma —me contestó la vieja—, en que ese no es el suyo!

—¿No es el suyo? ¿Pues qué ha sido de él?

—Se cayó a pedazos de puro viejo hace una porción de años.

—¿Y el alma del organista?

—No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el que ahora le sustituye".

Obsérvese que emite juicios sobre la calidad del instrumento oído en el viejo convento de la calle de Doña María Coronel, califica y valora los motetes escuchados en aquella Misa del Gallo, resume, en fin, unos atinados conceptos que no se nos antojan precisamente sean de un profano.

La iniciación de la casi milagrosa tarea del organista ciego la relata Bécquer con precisión de buen aficionado:

"Las campanillas repicaron con un sonido vibrante y maese Pérez puso sus crispadas manos sobre las teclas del órgano.

"Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde mjestuoso y prolongado, que se perdió poco a poco, como si una ráfaga de aire hubiese arrebatado sus últimos ecos.

"A este primer acorde que parecía una voz que se elevaba desde

la tierra al cielo, respondió otro lejano y suave, que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía. Era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo.

“Después comenzaron a oírse como unos himnos distantes que entonaban las jerarquías de serafines. Mil himnos a la vez, que al confundirse formaban uno solo, que, no obstante, solo era el acompañamiento de una extraña melodía, que parecía flotar sobre aquel océano de acordes misteriosos como un jirón de niebla sobre las olas del mar”.

Asombra ver, aparte los méritos literarios de la descripción, la extraordinaria sagacidad de crítica para saber valorar el sentido de los planos sonoros y expresar como un experto los maravillosos efectos de una interpretación musical al órgano. Aún calibra más:

“Luego fueron perdiéndose unos cuantos; después, otros. La combinación se simplificaba. Ya no eran más que dos voces, cuyos ecos se confundían entre sí; luego quedó una aislada, sosteniendo una nota brillante como un hilo de luz... En aquel instante, la nota que maese Pérez sostenía tremante se abrió, y una explosión de armonía gigante estremeció la iglesia, en cuyos ángulos zumbaba el aire comprimido y cuyos vidrios de colores se estremecían en sus angostos ajimeces”.

El desarrollo temático no debía ser ajeno —aunque en forma elemental— a los conocimientos del escritor, ya que, más adelante, explica:

“De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema, y unos cerca, otros lejos, estos brillantes, aquellos sordos, díríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador”.

Al leer este auténtico elogio de los medios expresivos del arte de los sonidos, la primera cuestión que se nos plantea es considerar si el poeta veía con envidia esos elementos de expresión del músico “que sólo la imaginación comprende”, frente a las limitaciones del idioma. Del “mezquino idioma”, del cual se quejara.

Bécquer, crítico musical

El aspecto de Bécquer como crítico musical resulta interesante. Nombela asegura que “hacia el análisis de las óperas de Bellini,

considerando que bastaba "Norma" para expresar la magnitud de su genio y "sonámbula" para dar a conocer la intensidad de su sentimiento y la belleza de su alma".

En "Una crónica teatral" recoge Bécquer impresiones de la puesta en escena de "El Barbero de Sevilla". Dice que su música "trae efectivamente a los oídos rumores suaves, como los que en las calles de Sevilla, se escuchan a las altas horas de la noche, murmullos de voces que hablan bajito en la reja, rasgueos lejanos de guitarras que poco a poco se van aproximando, hasta que, al fin, doblan la esquina, ecos de cantores que parecen a la vez tristes y alegres, ruidos de persianas que se descorren, de postigos que se abren, de pasos que van y vienen, y suspiros del aire que lleva todas esas armonías envueltas en una ola de perfumes..."

Hace elogios, en esta crítica de "El Barbero", del tenor Mario, "tan distinguido como siempre, con la misma pureza en la frase musical, el mismo gusto y la desembarazada y la natural acción que lo caracterizan". Declina hacer nuevos elogios, ya que estima es sobradamente conocido por su nombradía en Europa. Pregunta, luego, con gracejo: "¿Quién, que ha estado en Sevilla, no ha conocido al famoso Barbero de Beaumarchais, a ese barbero típico, único quizás, por sus cualidades y su carácter, entre todos los barberos de la tierra?". Narra sus recuerdos del barbero de la calle Francos cuya peluquería tenía guitarra, tablero de damas y tradicional sillón de aneas. Estima que el personaje de Fígaro, al margen de las condiciones de cantante, ha de desempeñarlo un actor que tenga desenvoltura, muy dueño de la escena y muy lleno de intención y vis cómica". Por este motivo considera en su crítica impropio la inclusión del barítono Guadagnini. Lo mismo opina del bajo Antonucci, que asimismo considera inadecuado para alternar con Mario.

No gustó tampoco a nuestro poeta la actuación de la cantante Borghi-Mamo, en el papel de Rosina; su juicio es terminante: "La Borghi-Mamo tiene una figura agradable, no carece de gracia, viste el traje de adalza de ópera bastante bien, y, sin embargo, no es Rosina: le sobra malicia y le faltan un poco de aturdimiento y algo de ingenuidad. Como cantante la cuestión varía por completo". Entonces nos encontramos con un juicio crítico emitido por persona que se nota habituada a la nomenclatura, la terminología adecuada: "Posee una voz de "mezzo-soprano", simpática, de buen timbre y extensa lo bastante para recorrer con desahogo todas las notas de su tesitura. Frasea con claridad, vocaliza correctamente, y su método de canto es puro, aunque en algunas ocasiones lo desnaturaliza con

alardes de bravura y transiciones bruscas". El juicio final que le merece la representación lo sintetiza en unas frases finales llenas de agudeza e ingenio: "Con Figaros como Guadagnini y don Basilio como Antonucci, créanos, M. Gagier, aun salpimentándolos y disimulándolos con grandes artistas, nunca se logrará hacer cosa que valga la pena". (24)

Por cierto que este tenor Mario es el mismo de la anécdota que refiere Rodríguez Correa y recoge Rica Brown. (25) Según dicho testimonio había alquilado el poeta una casa en la calle de Torrijos, frente a la Embajada inglesa. Allí pensaba recibir a "los curas que llevaran datos y suscripciones", la historia de los templos de España que tenía en proyecto. Según Correa, más se dedicó a tocar el piano —sobre el cual trazaba improvisados vales y otras piezas de su invención— que emprender el trabajo para el cual montó el piso. Una mañana se presentó un caballero extranjero preguntando por el maestro de música residente en aquel apartamento. Gustavo volvió con un buen habano y dijo: "Señores, ¡qué aventura! Ese caballero está encantado con mi música. Me ha preguntado de qué maestro es, porque asegura que conoce la de todos y que ninguna se parece a ésta...

"—¿Y quién es el hombre? ¿El ministro de Inglaterra?

"—¡No! ¡Nada menos que el tenor Mario!".

Después de esta aventura el tenor y el poeta se hicieron amigos. El cantante pasaba largos ratos escuchando pulsar el piano a su vecino. Tal testimonio nos aclara algo que se nos presentaba contradictorio. Es la cuestión de los conocimientos musicales de nuestro protagonista. Nombela lo afirmaba y otros datos parecían asegurarlo. Aquí la afirmación es bien concreta. ¿Tocaba el piano de oído? ¿Lo había aprendido en sus relaciones con los Espín y otros músicos? Esto ya escapa a nuestras investigaciones. Mas quede aquí la constancia de tan importante dato.

La música en las tradiciones populares

Atraído por las tradiciones populares, a Bécquer debemos quizás una de las primeras reseñas o esbozos sobre el baile de los "seises". Un dibujo de Valeriano sirve de ilustración al artículo que escribe:

(24) Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras...* ya citada. ("Escenas de Madrid", pág. 1.055 y ss.).

(25) Rica Brown, *Op. cit.*, págs. 86-87.

"Octava del Corpus en Sevilla". Califica a esta fiesta de su ciudad asegurando que es "toda luz, flores, perfumes y galas en las calles; toda majestad, riqueza y armonías en el templo"; y traza rápidamente la historia de la costumbre de las danzas de los seises ante el altar mayor de la catedral. Muchos años tardaría en aparecer el estudio de Simón de la Rosa y López, y más aún el de Monseñor Jobit, sobre este tema. (26)

El comentario surge con motivo de la celebración de la octava del Corpus en la Catedral hispalense. "Aun cuando indudablemente ofrecería gran interés, no entra hoy en nuestro ánimo —dice el autor— ocuparnos detenidamente de todos los pormenores de sus ceremonias, sino fijarnos en uno de sus más curiosos detalles, apuntando ligeramente algo de los famosos bailes de los "seises", cuyos ricos trajes, graciosas contradanzas y concertadas voces maravillan y suspenden a cuantos asisten a la Octava". Considera que estos bailes son reminiscencias de las contradanzas y representaciones que antiguamente se realizaban en los templos. Cita el dato de documentos del siglo XV en los que se habla ya de los "niños cantorritos". Y añade la oposición encontrada por esta costumbre en algún prelado cuyo criterio no estaba muy de acuerdo con la celebración, en plena liturgia, de tales bailes. Hace referencia a la tradicional querrela tan conocida de los sevillanos: "Es fama que para ultimar una de ellas pendiente de la resolución del Pontífice, el Cabildo envió a Roma los "cantorcitos" acompañados de su maestro". Termina su relato concorde con la tradicional historia de que el Papa, prendado del baile de estos chicos, confirmó el privilegio de que bailasen cubiertos delante del Santísimo.

La atracción que sobre él ejercían las canciones, consejas, tradiciones vernáculas y todo género de auténtico y valioso folklore, va a inspirarle —basado en un viejo cantar— el tema de cierta narración hondamente vinculada a Sevilla y en la que también concurrirá el triste presentimiento de una temprana muerte. Nos referimos a "La Venta de los Gatos". El cantar que pone en boca del joven loco de amor, decía:

(26) Es curioso este dato que apuntamos, pues, efectivamente, un estudio sobre los "seises" de la Catedral de Sevilla, con entidad suficiente, no aparece hasta 1904. Se trata de la obra de Simón de la Rosa López, titulada *Los seises de la Catedral de Sevilla*, editada en nuestra ciudad. La otra es "Le Ballet des Six. (El baile de los seises)", por Monseigneur Pierre Jobit. París, 1954. Editions du Tambourinaire (cubierta en color, dibujos e ilustraciones de Roger Wild).

LA VENTA DE LOS GATOS

LUZ

Cielo azul. Sol. Tarde suave y tibia. Huertos que son pañuelos verdes con cerquillos de zarzamoras y de pitas azules. Más lejos el Guadalquivir. Y en lo hondo, entre espesos olivares, el Convento de San Jerónimo.

Esta decoración, entre mística y profana al mismo tiempo, sirve de marco a un rinconcito de la Gloria, a lo que Becquer llamó «LA VENTA DE LOS GATOS». Es una casita con *tejas rojas* y *verdinegras* florecidas de jaramagos. Una parra muy verde, rima con el cielo azul y con la casita, que es blanca y olorosa como una magnolia.

Hay fiesta en el ventorrillo. Relucen los ojos negros de las mocitas agitanadas y se ven subir y bajar en el aire los brazos morenos, y ondear como minúsculos gallardetes las cintas rojas y amarillas, sangre y sol, de las castañueas.

Deslumbrado por el fulgor y la gracia de esta acurela viviente, el Poeta se detiene y, febil, traza en el papel la silueta de una de las mocitas. Entonces, un macareno que lleva en sus ojos toda la lealtad de la tierra y en su figura todo el garbo andaluz, suplica al artista que le entregue el dibujo, aunque para conseguirlo tuviese que darle en cambio su fortuna y su vida.

Sonríe el Poeta, y ante la ingenuidad y la franqueza del joven, accede a su deseo. El mocito, agradecido, acompaña al Poeta hasta la Puerta de la Macarena y por el camino le hace confidencias que justifican la petición del retrato.

La muchacha cuyas líneas esbeltas y graciosas trazara el artista, *alta, delgada, leve, rostro moreno, ojos adormilados, grandes y negros, y un pelo más negro que los ojos*, es su prometida. El joven espera de un momento a otro ver convertido su ensueño en realidad. Amparo, pues así se llamaba, fué recogida del arroyo por los padres del mozo, que eran los dueños de la venta, y allí, por aquellos campos llenos de luz y de flores, corrieron los novios desde niños, como Dafnis y Cloe. Y ahora sólo aguardaban el instante de unirse para siempre con la bendición de sus padres y la santificación de la Iglesia.

El artista y el hijo del ventero siguen su paseo. La tarde va cayendo. Pronto la noche sevillana se abrirá como una flor. De no se sabe dónde, viene este cantar:

Compañeriy del alma,
mira qué bonita era,
se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera.

PENUMBRA

Después de unos años de ausencia vuelve el Poeta a Sevilla, y ve entonces, en su imaginación excitada, la venta, los huertecillos, los vallados de zarzas, las norias y el Convento de San Jerónimo. Pero no en vano ha transcurrido el tiempo. La Fatalidad, esa diosa que reina en los países me-

ridionales, ha dejado a su paso una estela de amarguras y de renunciamientos.

El ventorrillo está ruinoso. Las paredes sucias y desconchadas. La parra esquelética, sin hojas, ya no rima con el cielo azul. El paisaje es desolado y tétrico como un corazón que ha dejado de latir.

SOMBRA

El Poeta, emocionado y entristecido, se sienta a tomar unas copas y reconoce en el viejo ventero al padre del mozo. Le interroga. Y entonces aquel anciano de cabellos blancos, entre suspiros y lágrimas, cuenta, cuenta...

En el ventorrillo llegaron los males a poco de construirse el cementerio. Aquel vecino silencioso y enigmático, alejaba de allí a los bebedores y a los muchachos y muchachas que organizaban bailes en los días festivos. Todo se llenó de sombras. Y un día se presentan unos señores, y legalmente hacen valer su derecho sobre la prometida de su hijo. Protestas, llanto; porfía inútil. ¡Se la llevan! La ley no tiene entrañas. Al separarse el mozo de Amparo cree morir. Ella, enferma de ese mal de la ausencia, incurable y fatal. Pasan horas que parecen años, y días que parecen siglos, y una tarde se ve por el camino gris un fúnebre cortejo. Las alas negras del misterio rozan el corazón del mozo. Presente la desgracia. Impulsado por una fuerza oculta abalanzase sobre el carro fúnebre y con sus manos temblorosas abre la tapa del blanco ataúd. Entonces cae a tierra enloquecido de espanto y de angustia. La virgencita muerta es Ella, su Amparo, la vida de su vida, el corazón de su corazón.

Desde aquella tarde, perdida la razón y recluso en una de las habitaciones de la venta, mientras la sogá del columpio oscila como la cuerda de un ahorcado y el día huye entre las sombras del anochecer, el mozo clava sus ojos negros en el retrato de la amada, y entona con voz *plañidera* la siguiente canción:

En el carro de los muertos
la pasaron por aquí;
llevaba una mano fuera,
por eso la conocí.

El Poeta se adentra en la ciudad, que reposa en silencio como hundida también en la tragedia.

* * *

El optimismo perenne de la ciudad

Hasta aquí la narración del Poeta. El compositor no deja hundirse a la ciudad en el drama. El Poeta, a medida que se acerca a Sevilla, siéntese atraído por el hechizo de su gracia, de su luz y de su alegría. El poema sinfónico ciérrase, por lo tanto, con el optimismo perenne de la tierra andaluza.
JOSÉ MAS

Texto de José Más, que sirvió de introducción a la edición de «La Venta de los Gatos».



SABADO, 7 DE NOVIEMBRE, 18,15 horas
SALON DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SANTA ISABEL DE HUNGRIA
MUSEO DE BELLAS ARTES

SESION EXTRAORDINARIA EN HOMENAJE A
GUSTAVO ADOLFO BECQUER
EN EL I CENTENARIO DE SU MUERTE

I

Conferencia por ENRIQUE SANCHEZ-
PEDROTE

II

- I. ALBENIZ *Rimas de Bécquer*
Besa el aura, que gime blandamente
Del salón en el ángulo oscuro
Me ha herido rescatándose en la sombra
Cuando sobre el pecho inclinas
¿De dónde vengo?
- J. M. FRANCO *Cuatro rimas de Bécquer*
Al brillar un relámpago
¿Qué es poesía?
Los suspiros son aire
Por una mirada un mundo
- J. TURINA *Tres poemas*
Olas gigantes, que os rompéis bramando
Tu pupila es azul, y cuando ríes
Besa el aura, que gime blandamente
- J. TURINA *Rima*
Te vi un punto y flotando ante mis ojos

SOPRANO:
ISABEL PENAGOS

PIANISTA:
ANA MARIA GOROSTIAGA



Programa del homenaje a Bécquer con motivo de la
II Decena de Música de Sevilla.

(El acto se celebró en el Salón de Tapices de los
Reales Alcázares, por estar en obras el Museo de
Bellas Artes.)

*"En el carro de los muertos
ha pasado por aquí;
llevaba una mano fuera,
por ella la conocí."*

Es muy posible que' como afirman sus biógrafos, compusiera esta bella y triste historia en una de sus visitas fugaces a Sevilla. No debe dejar de anotarse el significativo hecho de que en la misma breve narración, queda constancia de otra copla popular que también sigue cantándose en la comarca hispalense:

*"Compañerillo del alma,
mira qué bonita era:
se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera."*

Siempre encontramos en las estampas de las celebraciones o aniversarios de carácter popular la misma referencia a las dos constantes: la muerte y el fino sentido musical del poeta. En la "Noche de Difuntos", al tratar de los preparativos realizados en el templo para la celebración de esta fecha tan hondamente conmemorativa, nos dice:

"...en tanto que los pilares del templo se revisten de bayetas negras, se alza en el crucero el tûmulo tradicional y el maestro de capilla ensaya en el violín un nuevo "Dies irae" para su última misa de Réquiem".

El propio sonido de la campana es para él un motivo hermoso de claras y tristes sonoridades, "cuando el acompasado martilleo de la grave campana cesa un instante y su eco se confunde y se pierde entre la nube de notas que lleva el viento, comienza a percibirse el tañido triste, desigual y agudo de un pequeño esquilón".

"Yo soy —dice— la voz que canta y que llora las alegrías o los pesares del lugar que domino desde mí espadaña; yo soy la humilde campana de la aldea, la que llama con plegarias ardientes el agua del cielo sobre los agostados campos, la que ahuyenta las tempestades con sus piadosos conjuros, la que voltea trémula de emoción y pide socorro a gritos cuando el fuego devora las mieses."

Así continúa en una bella e inacabable cita de la misión del sonido de la campana. Es increíble la maravillosa inventiva alrededor de aquellos sonidos cuanto traza el escritor. Muchas veces nos hace pensar si, en la tranquila soledad del barrio de San Lorenzo —donde nace y transcurren años felices de su estancia en Sevilla—, no ha

aprendido esta honda lección del lenguaje musical de los campanarios, donde escucharía desde los graves sonos de la campana mayor de su iglesia parroquial hasta las leves —casi esquilas gozosas— de los conventos aledaños: Santa Clara, Santa Ana, San Clemente, Ca-puchinas...

Termina con la clara referencia musical, en frases de crítico:

“Así, unas tras otras o todas a la vez, las campanas van sonando, ora como el tema melódico que se destaca sobre el conjunto de la orquesta en una sinfonía gigante, ora como un fantástico acorde que se prolonga y se aleja, dilatándose en el viento.”

En referencias a tradiciones populares, relacionadas con el tema central de este trabajo, sitúa una costumbre tradicional en “La calle de la Montera”, cual la de las serenatas a aquella esposa del montero del rey que, según la fama, dio nombre a la vía madrileña:

“Los poetas o los que presumían de tales, puestos los ojos en blanco, la capa echada a la espalda y arañando en una vihuela, laúd, tiorba o bandurria, desahogaban su amoroso afán en canciones capaces de ablandar, no digo a una montera, pero sí a cierta estatua con formas de mujer que se alzaba entonces en el centro de la mal llamada Puerta del Sol, y que se conocía con el nombre de Mari-Blanca”.

Es curiosa la cita un tanto erudita de Bécquer al relatarnos los instrumentos utilizados por estos rondadores de la Montera. Entre ellos sitúa la vihuela, como más adecuada a épocas pretéritas; pero asimismo nombra la “tiorba”, laúd bajo que, como el “chitarrone”, tiene un segundo cuello, prolongación del primero, el cual posee un clavijero especial para los bordones. Se distingue del “chitarrone” por ser mayor el cuerpo y más corto el cuello doble; y del laúd **teorbado**, por no tener cuerdas dobles y por estar afinadas las dos más agudas una octava más baja. El origen de este instrumento es dudoso. (27)

Esta escrupulosidad de citar dos instrumentos desaparecidos hacía más de un siglo, es un dato de minuciosidad en la cita organo-

(27) Según algunos, su nombre procede de un desconocido “Signor Tiorba”; según otros, es una palabra humorística napolitana. Existen distintas opiniones en cuanto a su primer constructor. También se duda de la época de su aparición, puesto que en muchas ciudades puede confundirse con el “chitarrone” (instrumento grave en la familia del laúd). Es seguro que en el siglo XVI se construían “tiorbas” en Italia, como asimismo se sabe ya existían por esa época “chittarrones” o “chitarrones”, en la Corte del duque de Mantua. La “tiorba” se sabe que de forma especial se usaba en Padua. Este instrumento se conservó hasta mediados del siglo XVIII, o sea, hasta el final del período del “bajo continuo”, que era el papel que hacía, así como su pariente próximo el “chittarrone”.

gráfica y de la erudición que, en cierto sentido, podía poseer en la materia.

En "Los Campos Elíseos" se ofrece una visión de su mentada inclinación por la música. "Afortunadamente los Campos Elíseos ofrecen también atractivos poco más serios, entre los que debemos contar, en primera línea, los musicales, si bien descartando siempre las habaneras coreadas y por corear, y el organillo, que regocija a la gente menuda que se bambolea en el columpio. Nuestro país es el país de las anomalías. En todas partes, y en los sitios de recreo que tienen algún punto de contacto con el de que me ocupo, entra la música como un accesorio". Y afirma que aquí lo accesorio absorbe a lo principal. "A los Campos Elíseos se puede ir seguros de pasar un buen rato, a oír los conciertos que dirige Barbieri (28), o a escuchar una de las obras de los inmortales maestros de la privilegiada Italia". Aquí tenemos al entusiasta del género operístico. No puede extrañarnos el fenómeno. En la introducción al presente trabajo advertimos de esa italo-filia musical sufrida en España, y fuera de España, en el siglo XIX.

Las obras a que alude de "la privilegiada Italia" son las que se ponía en escena en el teatro Rossini. Echa de menos el silencio en las sesiones filarmónicas y asegura que hay "en la tienda de los conciertos exceso de banderolas". Apostilla que la música que se escucha es buena y "la interpretan generalmente bien". "¡Ojalá el público que la aplaude tanto —lamenta— la escuchase con más atención!". Se duele del ir y venir de la gente con las sillas al hombro, de las conversaciones "sotto voce", "que ahogan los pianos de la orquesta y que hacen que pasen desapercibidos ciertos primores de ejecución". A esta circunstancia achaca la decisión de hacer necesaria en estas reuniones la adopción de "esas tandas de valsos, única música posible para oír y hablar a un tiempo". Ahora esa mú-

(28) Piénsese en que cita al gran compositor y musicólogo que constituía un verdadero idolo en su tiempo. Téngase en cuenta que por estos años medianeros del siglo XIX, Francisco Asenjo Barbieri ejerció una magnífica campaña, aparte de sus composiciones y zarzuelas, en la vida musical española. Formó una orquesta con personal escogido para dar conciertos, por primera vez, en Madrid. Esto ocurría el año 1859. Siete años después la consolida fundando la Sociedad de Conciertos, entidad de gran prestigio, que vino viviendo con bastante fama hasta fines del ochocientos y ejerció una intensa labor cultural y filarmónica.

Todo ello se une a la campaña de investigación en el campo de la Musicología —en verdaderos balbuceos por aquella época— para engrandecer la figura de Barbieri, tan inteligentemente citada por nuestro protagonista, pues debe hacerse constar aquí que, efectivamente, el popular musicólogo, director y compositor de zarzuelas, fue un destacado director de orquesta. Ello confirma el buen juicio que nos merece como crítico el genial sevillano.

sica en la solitaria alameda en que vive o en el silencioso claustro. Pero para oírla "es preciso venir aquí y oírla al par de la multitud indiferente, que ríe, habla y aplaude estrepitosamente". Es entonces cuando sale una desgarrada pregunta de su alma: "¿Cuándo seré tan rico que pueda hacer que toquen para mí solo?".

Nos informa en esta escena matritense de que el teatro de Rossini no es demasiado cómodo, por carecer de ventilación para ser de verano. Asegura que los catalanes "nos dan quince y falta a la gente de la Corte", en lo relativo a decorados, vestuarios y presentación. En su manía de reconstruir trozos de ópera y cantarlos "imaginariamente" pasaba muchos ratos. La representación de "Otelo" en dicho coliseo sólo le pareció mediana. "Mongini canta bien —dice en su juicio—, pero la inmensa creación de Shakespeare, los salvajes arranques de pasión del africano, no sientan bien en sus labios. El amor del amante de Desdémona, ruge, no suspira, y Mongini sólo sabe suspirar bien". A tales circunstancias atribuye el papel poco lucido de la Sra. Spezzia, que tiene talento y siente lo que canta.

Al ocuparse del Circo de Madrid, hace referencia a la puesta en escena de la ópera "Mignon". Aquí parece no tiene mucho interés en entrar a fondo en la valoración musical de la representación. Elogia el empeño de la empresa por su esfuerzo realizado "para presentar la ópera francesa en condiciones dignas de un público ilustrado y de buen gusto, admirando muy particularmente las decoraciones que en "La bella Elena", "Los mosqueteros de la Reina", y últimamente "Mignon", hubiera bastado a conquistarle al Sr. Ferri un alto puesto entre los pintores escenógrafos de primera línea". Destina sus juicios a la crítica artística, tal vez recordando su antigua formación de pintor.

Tenemos unas noticias muy curiosas de las costumbres madrileñas de este tiempo en las crónicas de sociedad, obligado a hacer como periodista. En ellas nos enteramos de los bailes del Conservatorio, donde "la orquesta tocó lo que tuvo por conveniente, sin que nadie se apercibiera de ello, y el baile, si así podemos llamar a una reunión en la que no se baila, concluyó a las cuatro de la mañana".

Al repasar tipos y costumbres aragonesas, dedica un comentario a las "rondallas" puesto que asegura no es sólo en Andalucía donde se acostumbra a "pelar la pava" y rondar las casas de las novias, hablando entre las rejas.

*"Sin más luz que las estrellas,
sin más testigos que el cielo".*

La nota sirve de pie a la ilustración de su hermano Valeriano, como otras tantas estampas folklóricas aparecidas con las firmas fraternales.

En otro apunte de su hermano apostilla la fiesta de los ciegos, típica del país vasco y encontramos la alusión musical. "Cantar de ciego sin su puntita de malicia no llena ni alegra tanto al auditorio como aquellos otros que tienen sal y pimienta. Los ciegos lo saben; así es que menudean los cantares de este género, y entre éstos nunca dejan de entonar, al son de un violín áspero y desgarrador o de un guitarrillo destemplado, ciertas coplas viejas en que se relata la historia de Santa Cecilia, pidiéndole favor para salir victoriosos en aquellas bestiales diversiones, en que cada garrotazo dado al aire o sobre un bulto viviente, fuese de hombre o de perro, era celebrado con grande algazara".

En su crítica literaria hay, a veces, un bello motivo para recordar los cantares de su tierra. Al publicar Augusto Ferrán y Fornies la colección de cantares "La soledad", entre las consideraciones de tipo puramente literario, hemos rebuscado la añorante alusión. Para Bécquer es "un libro cuyo solo título aún despierta en mi alma un sentimiento indefinible de vaga tristeza". A continuación lo justifica:

"¡La soledad!"

"La soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía".

Justifica la obra de su amigo Ferrán como un deseo de dignificar y elevar a categoría artística este canto. Habla del hondo sentido elegíaco del cantar del pueblo al entonar este estilo. "No es extraño. En mi país, cuando la guitarra acompaña a la "soledad", ella misma parece como que se queja y llora". No pasarían muchos decenios para que otro poeta sevillano —Manuel Machado—, el hijo del aquel folclorista ya citado, fuera un maestro en este arte de crear o recrear sobre la musa inspiradora del pueblo andaluz, de la misma forma que Gustavo Adolfo asegura ha creado Augusto Ferrán.

Hasta qué punto él vio en la vida del compositor francés Luis José Fernando Hérold algo de su triste existencia no lo sabemos. En diciembre de 1862 se estrena en el Teatro Real de Madrid la ópera "Zampa", de Louis-Joseph Ferdinand Hérold. Es una ópera cómica que en su estreno en 1831 no obtuvo gran éxito, siendo criticada, entre otros, por Berlioz. Parece que, según nos informa José Subirá (29)

(29) Subirá Puig, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Editorial Plus Ultra... Madrid, 1949.

en Madrid no alcanzó tampoco el general aplauso del público. Teniendo en cuenta la fecha señalada para su estreno en la capital española, debió en esta época ser conocida por Gustavo Adolfo Bécquer, cuyo contacto con la creación de Hérold le lleva a escribir el texto que transcribimos en el apéndice.

También se habla de las representaciones en el Teatro del Real Palacio de obras y ejecución de composiciones de Hérold, allá por los finales de la primera mitad del siglo XIX. (30) Estas referencias no parecen entrar de lleno en el tema becqueriano, puesto que se trata de los años inmediatamente anteriores de la llegada del poeta sevillano a Madrid; pero sí nos facilitan el dato de que hacía años era conocido, si no familiar el compositor parisino de referencia. Esa muerte temprana y el éxito tardíamente reconocido quizás los una. Tal vez por ello le dedica una breve y deliciosa biografía en "La Epoca", en 1859. (31)

No sería ocioso investigar hasta qué punto su relación con los Espín (el padre maestro de música (32), la propia Julia, cantante)

(30) Subirá Puig, José: *El Teatro del Real Palacio*. Instituto Español de Musicología del C. S. I. C. Madrid, 1950.

(31) Véase apéndice núm. I.

(32) Joaquín Espín y Guillén, compositor y musicógrafo castellano, 3 V 1812, en Veilla de Medinaceli (Soria) + 24 VI 1881. Su padre era oficial de húsares y durante la guerra de la Independencia, al dirigirse a Soria con su esposa, sintió ésta los dolores del parto, y apenas llegados a Soria, la esposa dio a luz. Pasó E. la niñez en Cuzcarrita (Logroño), al lado de su abuelo paterno, donde estudió solfeo y órgano con J. Aramburu, organista del lugar. En 1828 se trasladó a Burgos para estudiar Filosofía, pero renunció a ello para emprender resueltamente la música, que estudió con el maestro de capilla de su Catedral, García Agudo, y el órgano, con los profesores Pueyo y Olave. En 1831 efectuó un viaje a Francia, y durante nueve meses se perfeccionó en Burdeos con el pianista Hoffman. De regreso en Burgos al año siguiente, hizo oposiciones para organistas en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada y más tarde en la Calahorra; a pesar de haber ganado ambas, no tomó posesión de ninguna, por no decidirse a abrazar el estado eclesástico, como era de rigor. El propio año se trasladó a la Corte y en seguida fue muy bien recibido en el Cons., donde P. Albéniz lo nombro auxiliar de su clase de piano, y Carnicer le dio lecciones de composición. Fue además pianista en unos conciertos de la aristocracia organizados por Inzenga y recibió de éste óptimos consejos. En 1842 fundó en Madrid el semanario "La Iberia Musical" (1842-45); fue la primera revista musical española, y pocos meses después añadía a su título las palabras "y literaria". Este periódico no sólo dio a conocer a los compositores y concertistas españoles y de otros países, sino que, además, repartió escogidas piezas de música y llegó a organizar conciertos mensuales para los suscriptores, con notables cantantes e instrumentistas. Como compositor produjo bastante música, entre ella la ópera *Padilla, o el asedio de Medina*, de la cual se cantó en 1845 un acto con gran éxito en el Teatro Circo de Madrid. Casado E. desde 1836 con doña Josefa Pérez, sobrina de la célebre Colbrán, la esposa de Rossini, fue llamado por éste a Bolonia, quien lo colmó de distinciones y lo presentó a Verdi. Ambos maestros examinaron con interés la partitura de la antes citada ópera de E., que elogiaron, y alentaron al autor con sus autorizados consejos. En una extensa carta (12 XII 1845) analizando detenidamente dicha obra, dice Rossini: "Questo tuo lavoro non è già l'opera di un osordienta, è questo parto di maestro provetto ed ottimo perito nell'arte musicale". Y Verdi, abrazándolo después de la lectura de la obra, exclamaba: "Così si diventa maestro, anche in un piccolo villaggio". A pesar de que Rossini tenía empeño en que E. se estableciese en Italia, para lo cual le había ofrecido ya la escritura en blanco por un

estuvo condicionada por esta afición y en qué medida su melomanía, especialmente operística, resultó acrecentada.

Como autor de zarzuela (tentación imposible de rechazar en la época) le vemos haciendo el libreto de "La venta encantada", en unión de su amigo Luis García Luna, sobre tema cervantino, cual era la escena del episodio de Cardenio y Luscinda, del "Quijote". La música era de un joven amigo de Bécquer, músico gaditano llamado Antonio de Reparaz; fue escrita en 1857 y publicada en 1859, pero Gustavo Adolfo no alcanzó a ver su estreno. Además escribió, en colaboración con su amigo Correa, la zarzuela "Clara de Rosemberg" (música del maestro Luigi Ricci), texto adaptado o refundido, como otro de los arreglos hechos de "El nuevo Fígaro". Eran frecuentes el encargar a poetas españoles estas adaptaciones para la puesta en escena de obras extranjeras, como estas nombradas, con música de Ricci. Cabe señalar entre los proyectos literarios de Bécquer las siguientes obras líricas:

"La conjuración" (zarzuela Luis VI), "El filtro" (zarzuela Carlos II), "El nuevo Robinsón" (zarzuela-bufonada de costumbres), "El juglar" (ópera cómoda), "Jeanne d'Arce" ("vodevil" francés). (33)

empresario del teatro de Ferrara, recibió de Madrid aquél a los pocos días un nombramiento (firmado por Narváez) de maestro director y compositor de una gran compañía de ópera para el Teatro de la Cruz. Rossini como Verdi le aconsejaron la aceptación y a principios de 1846 regresaba E. a la Corte y comenzaba los ensayos con la citada compañía, que hubo de disolverse a los pocos días a consecuencia de la caída del ministerio Narváez. Desde aquel momento cesó su actividad como compositor dramático. Nombrado, por la reina Isabel, II organista de la Real Capilla y luego profesor de solfeo del Cons. (1857), ejerció ambos cargos, junto con el de maestro de coros de los Teatros Real y Rossini, hasta ocurrir su repentina muerte, a los 69 años de edad.

OBRAS: Además de la antes citada, las óperas *Macías*, *El bandido de Alcaraz* y *La Esmeralda* (que no quiso dar a la escena hasta ver representada por entero su primera ópera *El asedio de Medina*); la zarz. *Carlos Broschi*, Sevilla, 1853) y numerosas piezas pertenecientes a todos los géneros, entre ellas un *Cuarteto-Canon* y *Cum sancto espíritu*, en estilo fugado, estrenado en Bolonia por los cantantes y orquesta del teatro "Communale", con gran éxito, y que valió a E. el nombramiento de académico de la Filarmónica. Escribió gran número de art. de literatura, historia y crítica musical.

BIBG: B. Saldoni, *Diccionario Bio-Bibliográfico de músicos españoles*, II (Madrid, 1880); A. Peña y Goñi, *La ópera española* (íd., 1881).

(33) Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, edic. cit., pág. 1.230.

II

LOS MÚSICOS ANTE GUSTAVO ADOLFO
BÉCQUER

Al hablar de la música de hace más de sesenta años, dice monseñor Sopeña (34) desarrollando el capítulo de la obra de Conrado del Campo:

“Conrado del Campo no aborda el sinfonismo a través de la “sinfonía” sino del poema, en su música de cámara, influida por el romanticismo alemán y por Francia, el contenido argumental, sin tener intención de **música descriptiva**, se presenta siempre, por los títulos y por las mismas indicaciones de matiz, empujado por unas sugerencias sentimentales, arrebatadas y líricas, de un cierto noble pesimismo. La postura era lógica: la música romántica que España no había tenido funcionaba como carga, nostalgia y posible horizonte”.

Es indudable que el retraso de la entrada del romanticismo en nuestro país constituye uno de los capítulos más interesantes de nuestra sociología de la cultura y de las artes. Dicho retraso se acentúa en el caso de la música, donde, como afirma el ilustre musicólogo arriba citado, el siglo XIX se ve desprovista de una escuela romántica. Sólo el estudio a fondo de esta cuestión nos adentraría en un problema cuya resolución daría la clave de muchos hechos socioculturales de la España contemporánea todavía no suficientemente esclarecida; pero, sobre todo, alumbraría realidades muy importantes de la Historia de la Música en nuestra patria, a partir de la época becqueriana que nos ocupa.

La música instrumental

No debe desdeñarse, a este respecto, la cita que Julián Marías hace de Salazar a propósito de los siglos de larga vigencia —“siglos largos”, los llama Adolfo Salazar, el gran musicógrafo español—, entre los cuales cuenta el siglo XIX y la corriente romántica que le avala. (35) En este caso parecemos encontrarnos al estudiar los com-

(34) Federico Sopeña, *Historia de la música española contemporánea*. Biblioteca del Pensamiento actual. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1958.

(35) Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*. Edit. REVISTA DE OCCIDENTE, Madrid, 1948.

BECQUERIANA.—*Adán, García Abril.*
 Volverán las oscuras golondrinas
 en tu balcón las tardes a color,
 en tu vez con el ala a tus cristales
 jugando llamarán.
 Pero aquellas que el vuelo refrenaban
 tu hermosura y mi dicha al contemplar,
 aquellas que aprendieron nuestros nombres...
 esas... ¡No volverán!
 Y volverán, volverán, volverán
 de España las tardes a esalar,
 y otra vez a la tarde, aún más hermosas,
 sus flores abrirán.
 Pero aquellas que enjujadas de rocío,
 cuyas gotas miráramos temblar
 y caer como lágrimas del día...
 esas... ¡No volverán!
 Volverán, volverán a tus oídos
 las palabras ardientes a sonar;
 tu corazón de su profundo sueño
 tal vez despertará.
 Pero mudo y absorto y de rollizas,
 como se adora a Dios ante su altar,
 como yo te he querido... desengañate,
 como yo te he querido... queríate!

AMOR ERREÑO.—*Manuel Altoluain.*

Podrá nublarse el sol eternamente;
 podrá secarse en un instante el mar;
 podrá romperse el eje de la tierra
 como un débil cristal.
 ¡Todo sucederá! Podrá la muerte
 cubrirnos como una fina niebla;
 pero jamás en mí podrá apagarse
 la llama de tu amor.

RIMA Op. 81.—*Román Alís.*

Hoy la tierra y los cielos me sonríen;
 hoy llega al fondo de mi alma el sol,
 hoy la he visto... ¡la he visto y me ha mirado.
 ¡Hoy, pero en Dios!

POEMA.—*Miguel de Unzueta.*

¡Cuanta nota dormida en sus cuerdas,
 como el pájaro duerme en las ramas,
 esperando la mano de nieve
 que sabe arrancarlas.

SINCERELY YOURS.—*Edmundo Paz Soldán.*

Me ha hecho pensando en las sombras
 que me he acordado de ti,
 Los brazos me echó al cuello y por la espalda
 partióme a sangre fría el corazón.
 Ella prosigue alegre su camino,
 feliz, risueña, impavida, ¿Y yo qué?
 Porque no brota sangre de la herida...
 ¡Herida en el alma!

EN BUSCA DE UNA RIMA.—*José Luis Teller.*

Versos sueltos de la rima XVI.

CAN 20. (Fragmento).—*Francisco Baráez.*

Palabras sueltas que aparecen en las obras de
 Gustavo Adolfo Bécquer.

B: 3'30".—*Carlos Cruz de Castro.*

Versos superpuestos que aparecen en las rimas
 de Bécquer.

BECQUERIANA TOTAL.—*Francisco Cano.*
 Cayó sobre mí espíritu la noche...

INVITACION

Portada y contraportada del programa del Ateneo de Madrid a Bécquer,
 con motivo del centenario de su muerte, organizado por el Aula de Música de la entidad.

ATENEO DE MADRID

CONCIERTOS DEL

AULA DE MUSICA

CENTENARIO DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER

ESPERANZA ABAD, soprano
 JOAQUÍN PARRA, piano

Curso 1970-71

positores hispanos de comienzos de la presente centuria. Por esa circunstancia sigue asegurando Federico Sopena que con más de un cuarto de siglo de retraso "están de moda para los músicos las "Rimas" de Bécquer". Considera que la mejor encarnación de ese deseo está en los "Bocetos fantásticos" para cuarteto, compuestos en 1908 por Conrado del Campo. (36) "Esto supone —dice Sopena—, hasta cierto punto, un alejamiento de la música oficial, una cierta huida del ambiente del teatro Apolo, un acercamiento al programa de las Sociedades Filarmónicas". Es lo cierto que por primera vez nos enfrentamos con uno de los primeros y mejores intentos instrumentales sobre el tema.

En este género de la música instrumental, cuenta el poema sinfónico del compositor Julio Gómez (37), como obra de señalado re-

(36) Conrado del Campo, compositor madrileño (1879-1953) en Madrid. Hizo sus estudios superiores en el Cons. con Monasterio (violín), Fontanilla (armonía), E. Serrano (composición) y Hierro (viola). En el último curso obtuvo el premio de composición, y en el curso nacional de la Sociedad de Conciertos fue premiado entre los compositores españoles por el poema sinfónico *Ante las ruinas*, que ejecutó la orquesta de la misma, dirigida por Bretón (1899). Completó su educación artística con las enseñanzas y consejos de Chapí. Fundó con el violinista Francés un Cuarteto en el cual desempeñó C. la parte de viola durante 10 años. Este mismo instrumento tuvo a su cargo como concertino durante mucho tiempo en las orquestas del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos y Sinfónica. También formó parte del Quinteto de Madrid. Inició su carrera de compositor con actividad pasmosa, figurando a la vanguardia del movimiento renacentista español y en pocos años obtuvo cinco premios en concursos del Estado y otros varios en los del Ateneo de Madrid, Galicia, Sevilla, San Sebastián, Sociedad Santa Cecilia e Internacional del Centenario de Schubert. En 1915 fue nombrado profesor de armonía del Cons. de Madrid y luego sustituyó a Bretón en la cátedra de composición. Fue profesor de la Real Capilla y director de orquesta repetidas veces con varias corporaciones y especialmente con la Sinfónica madrileña. La personalidad de C. del C. es una de las más relevantes entre los músicos contemporáneos de su patria. Desde su entrada en el Cons. ha tenido por discípulos a los más sobresalientes de la actual generación española.

OBRAS: Las óperas. *La dama desconocida*, *Leonor Téllez* y *El final del Don Alvaro* (1911); *La tragedia del beso* (1915); *Romos y Julieta*, *Dies Irae* y *El Aoeptés* (1919); *Los ojos verdes*, *La culpa*, *La flor del agua*, *Fantochines*, *La Malquerida* (inédita) y *Lola la Piconera* (1950). Los poemas sinfónicos *Ante las ruinas*, *La Divina Comedia*, *Granada*, *Kasida*, *Don Juan de España* y *Homenaje a Schubert*; id. para solos, coros y orquesta: *Aires ariños*, *aires*, *La dama de Amboto* y *Evocación medieval*; 2 misas a gran orq. y 8 v.; 4 Bocetos castellanos, orq., y "Obertura madrileña", id. M. de c.: 8 cuartetos c., uno de ellos sobre temas asturianos (premio Ateneo de Madrid) y otros titulados "Caprichos románticos, Oriental", "Las horas de Nietzsche id.; son V.; 5 Poemas líricos de Góngora y otras, obras canto. Ha dado varias conferencias y escrito artículos de crítica musical.

(37) Domingo Julio Gómez García, compositor y crítico musical castellano, n. 20 XII 1886 en Madrid. Estudió en el Cons. de esta capital, cursando piano, teoría y composición y, además, obtuvo el grado de Dr. en Filosofía. Ha sido director del Museo Arqueológico de Toledo, más tarde del departamento de música de la Biblioteca Nacional, y actualmente es bibliotecario de dicho conservatorio, ahora jubilado.

OBRAS: La ópera cómica "Himno al amor" (ejecutados algunos fragmentos en conc.); "El pelele", en el estilo de la antigua tonadilla (1925); varias sinf.; Batalla y Suite, orq.; Preludio y Romanza, V. y orq., "La parábola del sembrador", coros y orq. (1931); 7 Canciones infantiles, id. (id.); el poema sinf. "Maese Pérez el organista" (premiado por el Ateneo de Sevilla); Cuartetino, sobre una danza montañesa;

lieve. Está compuesta el año 1941 y el tema es "Maese Pérez el organista". Nótese la forma de adentrarse en este siglo la atracción ejercida por el gran poeta sevillano sobre los músicos españoles. Esta obra fue premiada por el Ateneo sevillano para ofrecer un homenaje a la memoria del lírico romántico. Igualmente tenemos noticia de que el Ateneo de San Sebastián otorgó un galardón al poema sinfónico de Joaquín Zamacois "Los ojos verdes", inspirado en la leyenda del mismo título. (38) La particularidad que presenta esta partitura es que está concebida para violín y orquesta. Está fechada en el año 1920.

Es lógico que Joaquín Turina se sintiera atraído por la figura de su paisano. En la juventud del compositor se vive una etapa de admiración adolescente por el autor de las "Rimas", compartida, en ciertos sectores burgueses acomodados con la sentida por Campoamor. Las dos obras instrumentales compuestas por el músico son las páginas pianísticas "El Cristo de la Calavera" (leyenda becqueriana para piano; breve noticia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero) y "La Venta de los Gatos" (con breve noticia por José Mas). La primera se numera con el 30, dentro de la lista del compositor; la segunda es la op. 32 y figura estrenada en el Ateneo de Sevilla el año 1925.

En reciente trabajo, el P. Norberto Almandoz ha publicado un

Variaciones sobre un tema salmantino, p.; son., órgano; Sonatina, guitarra; Rapsodia concertante, trompeta y p.; piezas p. y canciones.

ESCRITOS: "Los Cuartetos de Manuel Canales", "Don Blas de Laserna" y el arte lírico-dramático de su tiempo ("Rev. Bibl. Arch. y Museos", 1925-6). Ha ejercido la crítica musical en "El Liberal" y "La Jornada" y es fundador y director de la rev. de música "Harmonía". Ha traducido al esp. el escrito de Wagner "Ueber das dirigiere".

(38) Joaquín Zamacois, nació en Santiago de Chile. Siendo muy niño, sus padres lo trasladaron a Barcelona, donde ingresó en el Cons. de Música del Liceo, con el fin de continuar sus estudios musicales, en los que había sido iniciado por sus padres. En dicho centro docente practicó el piano con Costa Noguera, y la composición con Sánchez Gavagnach, obteniendo en ambas asignaturas el gran premio los años 1911 y 1912, respectivamente. En 1914 la dirección del Cons. lo nombró profesor del grado elemental y en 1916 del grado superior; en 1945 fue nombrado por el Ayuntamiento director de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, cargo que se hallaba vacante por defunción del maestre Juan Bautista Lambert. Compositor de técnica firme y de fácil inspiración, cuenta con una producción copiosa que abarca todos los géneros de la música, sinfónica, teatral y vocal; su larga labor de pedagogo ha enriquecido la literatura musical con gran número de obras didácticas, declaradas de texto en varios centros culturales de nuestra patria.

OBRAS: "La siega", cuadro sinf. (1928); "Scherzo humorístico"; "Allegre appassionato" para V. y p.; "Reverie" para V. y p.; "Cuarteto en re"; "Sonata" para V. y p.; "Muzurca de salón" para p.; "Los ojos verdes" para v. orq.; "Per Santa Joan" para coro; "Cant de joia", id. Varias col. de canciones pop., catalanas pub., por Unión Musical Española; las zarz. "Margaritiña" (Barcelona, 1925), y "El aguilón" (Bilbao, 1928).

OBRAS DIDACTICAS: "Método de solfeo"; "Tratado de teoría de la Música", en 6 cursos; "Tratado de armonía", 3 vols., Ed. Labor, Barcelona, 1950.

interesante análisis de "El Cristo de la Calavera". (39) Está dividida la composición en tres partes:

- I. Introducción. El sarao.
- II. Monólogo de Alonso Carrillo.
- III. Desafío de Alonso y Lope.

En la Introducción se evoca la entrada de las huestes en Toledo, se percibe un corto diseño de trompeta. El diseño, afirma el crítico, "adquirirá en el número importancia rítmica. Su desarrollo aviva la polifonía y su trama armónica por el diálogo de los instrumentos a que hace alusión el piano". Grandes acordes conducen a la "Rodela" del sarao. Es una música de Corte hoy en olvido. Turina recurre en esta parte a recuerdos del pasado y la ejecución de esta parte exige un virtuosismo y dedos al pianista, en medida poco frecuente. El "Monólogo de Alonso Carrillo" tiene por escenario la plaza del Zocodover, "en noche iluminada por una sola estrella y la plaza con una luz". Ha sabido Turina imprimir un profundo dramatismo a esta escena. Almandoz subraya: "El monólogo se desarrolla sin contratiempo alguno. De los bajos surgen melancólicos quejidos, que hallan eco en las alturas, con armonías predilectas del músico. Un cantáble en la parte baja, que aclaran las agregaciones armónicas superiores, que no puede dudarse que proceden de César Franck... La estructura empleada por Turina en este trozo es agradable, aunque un tanto recargada". Hay semejanza con Listz y sus efectismos en el "Desafío ante el Cristo de la Calavera". "La escena tiene varios episodios ilustrados por el músico. El último, la "Salida para la guerra" en que Turina empleara el diseño de la trompeta de la "Introducción", continúa con un pomposo "Desfile del rey con su séquito", con sonoro bagaje armónico". La página descriptiva concluye con unos sonoros acordes, sugeridores de la riqueza orquestal.

Al estudiar la profunda huella de lo vernáculo en el poeta, se hizo alusión a "La Venta de los Gatos". La original partitura pianística mereció los honores de ser instrumentada, para orquesta, por el maestro valenciano recientemente fallecido, Manuel Palau. Turina supo resaltar en la obra los dos ejes esenciales de la leyenda: el cantar popular y la muerte. Una agobiante, hondísima sensación de angustia nos traen los compases lentos sugeridores del entierro de

(39) Aparecido en las páginas de huecograbado en "A B C" de Sevilla, en octubre de 1970.

la moza. La transcripción de Palau —que posee indiscutibles valores instrumentales y técnicos— se ha apartado un tanto del original sentido del pensamiento original del autor. Es muy distinto verter unas ideas al intimismo del piano, a verterlas a la masa orquestal. Además, de la concepción de un sevillano a la de un valenciano, sobre tema tan sinceramente andaluz, media bastante distancia.

Música teatral

Aunque dentro de lo que podemos llamar música incidental para la escena, tiene significación muy particular "Las Musas de Bécquer", ballet, de Gerardo Gombau, compuesto para un espectáculo del Teatro Fontalba, de Madrid, y estrenado en enero de 1952 por la compañía del bailarín José Toledano. Escenificación de Valentín Carnicer y Gracián Quijano. Este compositor salmantino, nacido en 1906, mantiene, lo mismo desde su cátedra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid que en su actuación como creador, una postura abierta a todas las nuevas técnicas y caminos. Ya veremos, más adelante, cómo 18 años después de este momento de su "ballet" sobre motivo becqueriano, interviene en el homenaje al mismo poeta con la generación más nueva de la música española y completamente en la línea que el tiempo reclama.

El **ballet** escenificado "Las Musas de Bécquer" (único del cual tenemos noticias sobre este asunto), representa la escena del Genio del Arte, personaje fantástico, que expresa sus deseos de dar vida al monumento erigido en honor del poeta sevillano en el Parque de María Luisa. Delante del banco circular, donde se representan las tres Musas del poeta, los niños cantan y juegan, ofreciendo un fuerte contraste con la frialdad marmórea de la escultura. (En esta escena es introducida la intervención de un pequeño coro infantil. Quizás lo más interesante de la obra, con una danza que ha tenido bastante éxito fuera de España y que Gombau titula "Danza del Destino"). En la parte final del "ballet", el Genio del Arte logra dar realidad al sentimiento de las musas, con persuasivas palabras y su mágica danza, consiguiendo que el mármol palpite y sienta humanamente, ofreciendo así un canto a la vida y al amor.

El propio maestro Gombau dirigió la orquesta en el estreno. Intervinieron en el "ballet": José Toledano, Pilar Castro, Custodia Romero, Inés de Juan, Carmen Santana, Pepita Jiménez y Enrique Soto.

La ópera, en un acto, inspirada en la "Rima":

*"Yo soy ardiente, yo soy morena
yo soy el símbolo de la pasión".*

es creación de los hermanos Alvarez Quintero, con música de la compositora y pianista María Rodrigo. (40) Es obra de personajes alegóricos, tales como la Ilusión, la Pasión, la Ternura, el Poeta y las Ninfas del Bosque. En el apéndice incluimos el breve libreto de esta ópera que lleva por título "Becqueriana". Los hermanos Quintero escribieron la obra en Fuenterrabía, el mes de agosto de 1913. El estreno tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela, en abril de 1915. Debe destacarse el hecho de que estamos alrededor de aquellos años que centran el interés musical máximo en la creación becqueriana.

La música vocal

Era lógico que surgiera una gran literatura vocal alrededor de la creación del poeta. Mas la dificultad de crear música para algo tan vago y etéreo, tan poco sometido a la disciplina de las normas de la preceptiva tradicional, constituye un serio escollo. Luis Cernuda nos dice, en su agudo estudio sobre Bécquer, que existe una poesía magnífica y sonora, de cadencia majestuosa; pero también hay otra "natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye". La resume ambas diciendo: "La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo. La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la pesía de los poetas". (41)

Lo difícil es aprehender esa huidiza musa que se escapa levemente para ser reducida a un pentagrama.

Isaac Albéniz es el que rompe marcha en la creación del "lied" sobre textos del vate hispáense. En 1889, diecinueve años después de su muerte. Aquí la intuición albeniciana tuvo sentido de futuro, una vez más. Gabriel Laplane, el biógrafo del músico de Camprodón, ob-

(40) María Rodrigo, compositora y pianista española, nacida en Madrid en 1888. Estudia música con su padre, piano con Tragó, armonía con Arín y composición con Serrano, en el Conservatorio madrileño. Fue pensionada en Munich de la Junta para Ampliación de Estudios. Profesora algún tiempo del Conservatorio de Madrid. Tiene compuesta música operística, de zarzuela, cámara, sinfónica y vocal.

(41) Luis Cernuda, "Estudios sobre poesía española contemporánea". Ediciones Guadarrama. S. L. Madrid-Bogotá, 1957.

serva (42): "El comentario escrito para algunas de las "Rimas" de Bécquer nos parece merecer la atención, aunque no fuera más que por el cuidado respetuoso con que deja su virtud al texto; uno de los más sutilmente sugestivos que nos ofrece la poesía española. Albéniz se contenta con sostener, mejor, con subrayar, musicalmente el texto. Los versos son recitados mientras que el piano ejecuta la partitura en sordina. Las inflexiones, las suspensiones del desarrollo musical se conforman fielmente a las intenciones del poeta, la rítmica se adapta a la métrica, a la melodía, que es sugerida siempre y nunca realizada... Sería curioso saber cómo ha interpretado Albéniz, con ese espíritu de subordinación y de recato... el tema del "arpa silenciosa", o lo que ha extraído de ese poema más arrebatado que comienza así:

De dónde vengo...?

El más horrible y áspero de los senderos busca".

"Aquí la música —continúa el biógrafo francés— es una sirvienta; lo que debe actuar en nosotros es, ante todo, ese laconismo de epigrama, esa vibración de palpitante misterio que constituye la riqueza de la prosodia becqueriana".

Los textos que han servido de base a las canciones de Albéniz, así como las de otros compositores, figuran en los apéndices de este trabajo, por cuya causa no parece oportuno recalcar aquí los versos que han subrayado con sus creaciones vocales los autores de la generación finisecular y la de los que en este segundo centenario hicieron acto de presencia en el homenaje al poeta.

En su biografía de Joaquín Turina, encarece monseñor Sopena lo que ya hemos apuntado sobre la dificultad de construir el auténtico "lied" sobre versos becquerianos. Obsesionados con el tan llevado y traído paralelo Heine-Bécquer, a muchos compositores se les escapó el fondo sevillano del autor de las "Rimas" y caminan hacia una servidumbre del "lied" romántico alemán. El compositor sevillano ha sabido unir lo romántico y lo hispalense. Para el comentarista la "Rima" incluida en las "Tres arias" —donde junto a dos composiciones, del Duque de Rivas y Espronceda, respectivamente, incluye la que comentamos— es la obra maestra del género. Las tres

(42) Gabriel Laplane, "Albéniz, su vida y su obra". Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1958.

arias eran: I. "Romance". II. "El pescador" y III. "Rima" (editado por Unión Musical, el año 1923. (43)

En los "Tres poemas", estrenados en la Sala Gaveau de París, en 1933, sigue la síntesis aludida antes. "Olas gigantes..." es muy dramático, desgarrado, y sobre cada estrofa —"¡Llebadme con vosotras...!"— se hilvana toda la estructura musical. El segundo refleja en el juego melismático de su "¡ah!" final una profunda raíz popular, irrenunciablemente andaluza, que es repetido —con tono más líricamente suave— en el tercer poema. (44)

En este centenario el Ateneo madrileño ha rendido nuevo homenaje musical a Gustavo Adolfo Bécquer. Esta vez el animador ha sido un crítico musical, que dirige el Aula de Música de la docta Casa: Fernando Ruiz Coca. La velada tuvo por título genérico "Doce compositores españoles ante Bécquer". En el correspondiente apéndice puede encontrarse la reproducción del programa con los autores jóvenes, salvo alguna excepción como la de Gerardo Gombau, representantes de las últimas corrientes de la música española. Incluso en el caso de Gombau, su posición totalmente al día en materia de estética, le alinea con estos autores en la postura —por otra parte interesantísima— de cómo siente la "nueva ola" creadora de la música hispana al poeta siempre leído y siempre actual que es Gustavo Adolfo.

Apenas han transcurrido unas semanas desde el estreno de estas obras, escritas en homenaje del poeta romántico, a iniciativa del Ateneo madrileño. No obstante tenemos referencias de su gran interés. Dos artículos han aparecido sobre esta audición: el del joven

(43) Federico Sopeña.—"Joaquín Turina". Editora Nacional. Madrid, 1943.

(44) El compositor vasco José María Franco, escribe sus "Rimas, poemas de Bécquer", el año 1916, muy poco después de que creara su "Rima", Joaquín Turina (año 1911).

Las cuatro canciones de José María Franco constituyen cuatro deliciosas composiciones que, aún siendo obra de juventud del autor y estando saturadas de cierto perfume postromántico, hoy tienen vigencia indiscutible.

Fermin María Alvarez, compositor y pianista bastante notable en su tiempo (n. en Zaragoza, 1833 y muere en Barcelona el año 1898), puso música a algunas poesías de Bécquer. Otro autor de canciones, más bien dentro del círculo de los aficionados, fue Gabriel Rodríguez (Valencia, 1829, Madrid, 1901), compone sobre dos "Rimas", unas canciones, estrenadas en el Ateneo madrileño en 1903.

Añádase a esta lista las seis rimas sobre las que crea otras tantas canciones Tomás Bretón y se las dedica a la condesa de Morphy. Otras seis se pueden incluir en la producción de José María Casares, publicadas con la letra original, la versión italiana y acompañamiento pianístico. (Estos últimos datos pueden consultarse en la "Historia de la música española e hispanoamericana", de José Subirá,

compositor de vanguardia Tomás Marco, en el periódico "Arriba", y el de Fernando Ruiz Coca, en el diario "N. D.". (45)

Tomás Marco, en su reseña se detiene algo más en consideraciones acerca de lo que representa este hecho del homenaje ateneístico en Madrid. (46) Destaca el hecho de que el Aula de Música de la "docta Casa" no resucitara la música ya escrita, en años anteriores, por Manrique de Lara, Guervós, José María Franco y otros muchos. Lo que se pretendía en este acto era colocar doce compositores de nuestro tiempo frente a la mentalidad del gran epígono del romanticismo. Era un contraste de sensibilidades y de posturas estéticas harto interesante. Sobre ello insistió Ruiz Coca, que había querido incluso desterrar del anuncio del acto la palabra "homenaje". Marco opina que el programa resultó, como consecuencia del cambio fundamental de mentalidad, interesante pero "heteróclito y desordenado".

La primera posición señalada por Marco "frente al problema de poner música a Bécquer en nuestros días" era la de ser fiel a los

(45) Fernando Ruiz Coca, en el periódico "N. D." de Madrid, del día 8 de noviembre de 1970, dice: "Cada vez se hace más evidente la inclinación al romanticismo de muchos jóvenes compositores. No se trata, conviene decirlo, de una vuelta o *retorno* a un pasado que ya se hizo fórmula académica, sino de la reaparición de un talante desdeñado algún tiempo, pero en el que reconocemos una constante histórica. Hoy esta actitud vital se manifiesta —en unos como simple nostalgia nunca superada; en los más jóvenes, como reacción contra los estilos estructuralistas— con nuevos lenguajes que aprovechan, son consecuencia o incitan a la evolución de las técnicas compositivas.

"Esto que hemos visto recientemente en el III Festival de América y España, ha aparecido con toda claridad en la conmemoración del centenario de Bécquer, que ha celebrado el Aula de Música del Ateneo. Una docena de compositores, muchos de ellos pertenecientes a las últimas promociones, y de las tendencias más diversas, fueron invitados a escribir una pequeña obra para voz y piano, sobre textos del poeta sevillano. Todos han coincidido en el denominador común: cada uno se ha mostrado romántico a su manera en ese conjunto de páginas que se despliegan desde la directa evocación novecentista de García Abril o Valls Gorina, a las cercanías del expresionismo de Alís, Otero o Mestres Quadreny. La novedad más notable y prometedora en cuanto a los procedimientos, la encontramos en el uso de grabaciones —música electrónica, concreta, con sonidos o ruidos reelaborados—, que proporciona a la voz que canta o recita, fondo, diálogo y clima muy próximo a los nuevos conceptos del teatro musical. Magistral, bellísima la obra de Gombau, son también logros maduros, cada uno con personalidad propia, las de Esteve, Cruz de Castro y Cano.

"El éxito, muy grande, fue posible en gran parte por las excepcionales dotes de cantante-actriz de Esperanza Abad, sugerente, refinada, en una variadísima gama de matices, y muy bien asistida al piano por Joaquín Parra".

(46) "Doce estrenos en homenaje a Bécquer", diario "Arriba" del 1 de noviembre de 1970, Madrid.

En plena tarea de corrección de pruebas nos llega la noticia y programa de la sesión inaugural del Festival de Granada, en su vigésima edición, "in memoriam" Manuel de Falla, con motivo del XXV aniversario de su muerte. La conferencia, bajo el título "La obra inédita de Falla", fue desarrollada por el crítico madrileño Enrique Franco. Alicia de la Victoria (soprano), Manuel Carra (piano) y Enrique Correa (violonchelo), ilustraron la disertación. Entre las canciones estrenadas en este homenaje, destacan "Dos Rimas de Bécquer: "Dios mío, qué solos se quedan los muertos" y "Olas". Ambas están en esa primera manera de Falla, dentro de la línea de su obra vocal muy anterior a las célebres "Siete canciones españolas". El estreno tuvo lugar en el Salón de la Chimenea Italiana, del Palacio de Carlos V granadino, el día 21 de junio de 1971.

TRES POEMAS

PARA CANTO Y PIANO

Poesía de BÉCQUER

I.

JOAQUIN TURINA
op. 81

Vivo (a 1)

CANTO

PIANO

Allegretto mosso

ELVIRA OLIVARES

0 - las gi-

gan - tes

que os rompeis

bra - man - do

en las

suave

dim

Primera página de la partitura «Olas gigantes...»
de los «Tres poemas», de J. Turina, editado en Unión
Musical Española en 1935.

versos y componer un "lied" de corte tradicional. En tal caso se hallaban "Becqueriana", de Antón García Abril, la obra "con más don melódico de este grupo"; "Amor eterno", de Manuel Valls, "algo más desvaída"; "Rima, op. 81", de Román Alís, de especiales complicaciones rítmicas; "El Angel", de Francisco Otero, y "Poema", de José María Mestres-Quadreny. En esta última composición se sigue la línea de vanguardia, "para acabar con un cierto sarcasmo".

Una segunda posición señala el comentarista, al agrupar las creaciones de Eduardo Polonio "pidiendo cuatro minutos de silencio por Bécquer, en su "Sincerely yours" o José Luis Téllez, que "En busca de la rima perdida" diseña una ceremonia funeraria. Esta se desarrolla "en la completa oscuridad, salvo la presencia de un viejo candelabro, y acompañada por un piano miniatura colocado sobre el sarcófago, que resulta en tal ambiente el piano de cola". En ella latía una crítica sarcástica del mundo romántico. Este grupo, por lo expuesto, es claramente el de los que consideran finiquitado y trasnochado el mundo y la mentalidad representada por Bécquer; pero advierte sagazmente el cronista que no se sabe "dónde termina la crítica y empieza la añoranza, o viceversa".

Una tercera posición de los compositores de la velada del Ateneo era la de tomar la celebración como pretexto para crear música según su criterio artístico personal, sin adoptar postura con respecto al pasado. En tal grupo se encontraba "Becqueriana total", de Francisco Cano —con una cierta ambivalencia de iniciación a la manera de "lied" y final de música aleatoria con grabaciones magnetofónicas—; también emplearon grabaciones magnéticas y collages de diversos fragmentos becquerianos: "GAB 20", de Francisco Estévez, y "B:3'30", de Carlos Cruz de Castro. Según Tomás Marco, tiene un lado teatral muy acusado la obra de Estévez; la de Cruz de Castro "era quizás la más neta de este grupo, la de mayor transparencia de ideas y más ascetismo en cuanto a medios, con la ventaja adicional de observar el mejor tratamiento pianístico entre la mayor parte de las obras del programa, a muchas de las que el piano parecía ser un estorbo inevitable. Agustín González, en "Bécquer 70", utiliza como texto la solapa de un libro de Bécquer, para recalcar el tema como mero pretexto. "La obra más redonda a nuestro juicio —afirma el mencionado crítico—, "Los invisibles átomos del aire", de Gerardo Gombau. Gombau funde aquí la voz y el piano con una cinta magnética con ecos instrumentales y vocales. Los tres elementos están tratados con un virtuosismo y una perfección extremos, fundiéndose perfectamente. Gombau respeta a Bécquer y es capaz

de homenajearle, y al propio tiempo distanciarse de él. Una vez establecida esta polaridad, el compositor la supera creando una obra viva, perfecta y sugerente de perfecta dialéctica musical." No es extraño este completo acierto de Gombau, ya que a sus grandes cualidades de compositor y su posición dentro del cuadro de **los hombres de ante-guerra** es el que mejor ha asimilado las técnicas de nuestros días —como puede apreciarse en la obra de T. Marco, de reciente publicación (47)—, por lo cual ello le capacita para asimilar la mentalidad de los que de joven se emocionaron con las "Rimas" y en este tiempo sabe conservar lo que de eterno hay en aquellos versos trazados hace más de un siglo.

En Sevilla, el día 7 de noviembre de 1970, dentro de la II Decena de Música se ha celebrado otra velada musical con motivo del primer centenario de la muerte del poeta. En el correspondiente apéndice va una reproducción del programa del mismo.

El 9 de marzo de 1971 tuvo lugar una velada en el Museo Romántico de Madrid, en homenaje a Bécquer. La organizó Radio Nacional de España y en ella pronunció una conferencia el académico de la Lengua, D. Gerardo Diego, que trató de "La música inspirada en Bécquer". Manifestó el conferenciante que la huella y sensibilidad del poeta andaluz han envuelto sus rimas y versos en bellas composiciones musicales por obra de célebres músicos con los que el poeta colaboró. Así, pues, el vate no fue ajeno a la creación musical de su tiempo, más bien un comprometido, sobre todo en la época isabelina. Señaló que el libro de los "Preludios", de Chopin, puede equipararse a las "oscuras golondrinas" o a algunas otras rimas. Cree Gerardo Diego que no tuvo Bécquer la misma fortuna de otros poetas románticos alemanes, quizás porque la música española de aquel tiempo y posteriores llevaba notable retraso con la europea. Pero señala cómo Turina, otro sevillano, se apodera de las "Rimas" para hacerla música. La disertación estuvo ilustrada con la intervención de la cantante Isabel Penagos y el Cuarteto Clásico de RTV Española.

La música sigue permanente en su admiración a Gustavo Adolfo Bécquer. Es posible que esa bien ganada nombradía de modernidad de su obra tenga en este fenómeno la mejor prueba de su certeza.

Enrique SANCHEZ PEDROTE

(47) "Música española de vanguardia", por Tomás Marco. Editorial Guadarrama ("Punto Omega"), Madrid, 1970.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMANDOZ MENDIZÁBAL, Norberto.—*Joaquín Turina. "El Cristo de la Calaverá"*. *Leyenda de Bécquer*. (Artículo aparecido en las páginas de huecograbado, en octubre de 1970, en la edición de Andalucía del diario "A B C").
- Idem ídem.—*La Venta de los Gatos*, de Joaquín Turina. (Artículo aparecido en el mes de junio de 1970, en la edición de Andalucía del diario "A B C").
- ALVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín.—*Obras completas*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1956. (Tomo III).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo.—*Obras completas* (con un prólogo "Semblanza de Bécquer", por Joaquín y Serafín Alvarez Quintero). Editorial Aguilar. Madrid, 1969 (decimotercera edición, corregida y aumentada).
- BROWN, Rica.—*Bécquer* (Prólogo de Vicente Aleixandre, "Gustavo Adolfo Bécquer, en dos tiempos"). Editorial AEDOS, Barcelona, 1963.
- CAMPILLO, N.—Artículo necrológico. Año 1871.
- CERNUDA, Luis.—*Estudios sobre poesía española contemporánea*. (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo). Ediciones Guadarrama, S. L. Madrid-Bogotá, 1957.
- COMELLAS, José L.—*Los moderados en el Poder. 1844 - 1854*. (Núm. 3 de Historia de España en el "Mundo Moderno".) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1970.
- DÍAZ, José Pedro.—*Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid, 1964. (Segunda edición, corregida y aumentada.)
- Diccionario de la Música "Labor"*, dirigido por Higinio Anglés y J. Pena. Barcelona, 1954 (dos tomos).
- Diccionario Oxford de la Música*.—Editorial Suramericana. Buenos Aires, 1964.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis.—*El liberalismo doctrinario*. Madrid, 1945.
- Enciclopedia Salvat de la Música*.—Barcelona-Madrid, 1967 (cuatro tomos).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín.—*Escenas andaluzas*. Colección Austral. Espasa - Calpe.
- FLORES, Antonio.—"Escuela de costumbres", en *Costumbristas españoles*. (Tomo II, pág. 171.)

- Folklore y costumbres de España*.—Obra dirigida por F. Carreras y Candi. Editorial Alberto Martín. Barcelona, 1934. (Dos tomos.)
- GARCÍA LORCA, Federico.—*Obras completas*. (Textos musicales y canciones.) Editorial Aguilar. Madrid, 1955.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel.—*Vida y obra de Bécquer*. Madrid, 1969. Editado por Publicaciones Españolas, en la colección "Temas españoles".
- Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Mac Millan Company. Nueva York, 1953. (Siete volúmenes.)
- JOBIT, Monseigneur Pierre.—*Le Ballet des Six*. "El Baile de los Seises". París, 1954. Editions du Tambourinaire. (Cubierta en color, dibujo e ilustraciones de Roger Wild.)
- KING, E. L.—*Gustavo Adolfo Bécquer, from painter to poet*. México, 1953.
- LAPLANE, Gabriel.—*Albéniz, su vida y su obra*. (Prólogo de Francis Poulenc y epílogo de Federico Sopena.) Editorial Noguer, S. A. Barcelona, 1958.
- MARCO, Tomás.—*Música española de vanguardia*. Editorial Guadarrama. ("Punto Omega"). Madrid, 1970.
- MARÍAS, Julián.—*El método histórico de las generaciones*. Editorial Revista de Occidente. Madrid, 1948.
- NOMBELA, J.—*Impresiones y recuerdos (1909 - 1912)*.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio.—*La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, 1881.
- RODRÍGUEZ CORREA, R.—"Prólogo" a la edición de las obras de Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid, 1871.
- ROSA LÓPEZ, Simón de la.—*Los seises de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1904.
- RUIZ-COCA, Fernando.—"Ante Bécquer" (artículo aparecido en la sección Música, del diario "N. D." de Madrid, el 8 de noviembre de 1970).
- SALAZAR, Adolfo.—*La música en España. La Música en la cultura española*. Espasa - Calpe, S. A. Buenos Aires, 1953.
- Idem ídem.—*La Música en la sociedad europea*. Edición del Colegio de México. México, D. F. 1942-1946. (Cuatro volúmenes.)
- SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique.—Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, el año 1960, sobre "La música en Sevilla durante el siglo XIX".
- SOPENA IBÁÑEZ, Federico.—*Joaquín Turina*. (Versos preliminares de Manuel Machado.) Editora Nacional. Madrid, 1943.
- Idem ídem.—*Historia de la Música española contemporánea*. Biblioteca del Pensamiento Actual. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1958.
- SUBIRÁ, José.—*El Teatro del Real Palacio*. Editado por el Instituto Español de Musicología, del C. S. de I. C. Madrid, 1950.

- SUBIRÁ, José.—*Historia de la Música española e hispanoamericana*. Salvat Editores. Barcelona - Madrid, 1953.
- Idem ídem.—*Historia y anecdotario del Teatro Real*. Edit. Plus Ultra. Madrid, 1949.
- TAMAYO, Juan Antonio.—Estudio preliminar del tomo *Teatro*, de G. A. Bécquer. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1949.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel.—*Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Editorial Tecnos. Madrid, 1970.
- VALLS GORINA, Manuel.—*La música española después de Manuel de Falla*. Edición de Revista de Occidente. Madrid, 1962.

APÉNDICE I

EL MAESTRO HEROLD

(CRÍTICA ARTÍSTICA PUBLICADA EN «LA ÉPOCA» EL 14 DE SEPTIEMBRE DE 1859)

Esto sucedió en París y en el año de 1830.

El último rayo de sol, replegándose de altura en altura y enrojeciendo las dentelladas crestas de los edificios de la gran ciudad, acababa de perderse tremolando su enseña de fuego sobre las torres de Nuestra Señora, cuando la tenue luz del crepúsculo, penetrando a través de los vidrios y las blancas colgaduras de sus balcones, bañó en una claridad azulada y triste el gabinete de estudio de un artista.

Este repasaba en aquel momento la delicada y ligera sinfonía de una de sus obras. L'illusion: he aquí el título de la partitura puesta sobre el atril del piano.

A medida que la luz de la tarde se perdía gradualmente, tal vez por un capricho del músico, que modificaba en aquel instante su inspiración, las notas del instrumento se fueron haciendo más vagas, más débiles, casi imperceptibles: ya no se oía más que un rumor, tan confuso como ese último eco de una música militar que aún creemos percibir en los suspiros de la brisa después que se ha desvanecido, borrada por la distancia, cuando de repente su mano se detuvo y cayendo con la pesadez del abandono sobre las teclas, éstas exhalaban un quejido sordo y lastimero. La luz acababa de desaparecer. Sin embargo, la dilatada pupila del músico permanecía fija en la partitura de su obra. Entre los pliegues de la oscuridad sus miradas buscaban el título de ella: *La ilusión*. Poco a poco las letras de estas palabras comenzaron a destacarse y a brillar entre las sombras, como esas manchas de colores, guarnecidas de fuego, que flotan en el vacío delante de los ojos, después que se cierran deslumbrados por el sol.

La palabra hirió al sentimiento; a su conmoción se levantó una idea, y aquella idea, despertando a sus hermanas, que dormían en el fondo de la memoria, comenzó a desarrollarse y a tomar formas perceptibles a la mente. Las muertas ilusiones de su juventud comenzaron entonces a incorporarse y a cruzar por su imaginación, semejantes a esas legiones de fantasmas que, rompiendo el mármol de sus tumbas, y envueltas en sus blancos sudarios, hunden silenciosas las tinieblas de la noche evocadas por un conjuro.

¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz solo a ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?

Para que nuestros lectores puedan formarse una idea, aunque pálida,

de su ardiente visión, les diremos el nombre de aquel músico y apuntaremos de pasada algunas fechas, las principales de su historia.

Se llamaba Hérold, y había nacido en París el año de 1791. La ola de la revolución francesa, que arrulló el primer sueño de tantos otros genios, meció su cuna al nacer. Huérfano desde muy joven, se dedicó al estudio de la música. Sus primeros pasos en la carrera del arte fueron rápidos. Adivinaba en lugar de aprender.

En 1812 marchó pensionado a Italia. Roma imprimió en su alma el sello de la grandeza de sus ruinas.

En Nápoles bajó por primera vez al palenque escénico. *La Gioventù di Enrico Quito*, ópera suya, ejecutada en 1814 en el teatro lírico de esta ciudad, obtuvo un éxito tan lisonjero como inesperado. Cuando el público italiano miraba con marcada prevención todo lo que provenía de la escuela francesa, arrancarle una hoja de laurel para la corona de sus intérpretes era un verdadero triunfo.

Vuelto ya a su patria, uno de los más célebres compositores lo asoció a sus tareas. La ópera cómica titulada *Charles de France* fue escrita en su colaboración por Boieldieu.

Rosières he aquí el primer trabajo importante con que se dio a conocer al público de París. La parte literaria de esta ópera cómica vale muy poco: su colorido carece de vigor, sus ideas son triviales, su argumento vulgar. No obstante, se escuchó con agrado y fue aplaudida en algunos pasajes, gracias a la música, pero muy pronto cayó en el olvido.

La Clochette, *Le Premier-venu*, *Les Troqueurs*, y algunas otras de más escaso interés, fueron las obras que en el intervalo de dos o tres años siguieron a *Rosières*.

Aunque concienzudamente escritas y sembradas de algunos toques felices, fueron acogidas con frialdad o disgusto. Hérold se encontraba estrecho en el reducido círculo de acción de aquellos libros, esencialmente cómicos en sus tendencias, y las más de las veces absurdos y disparatados en su trama.

Las empresas comenzaron a dudar de su talento; los escritores le hacían responsable del mal éxito de sus obras, y Hérold, reducido a la desesperación y a la impotencia, no pudiéndose revelar, falto de un poeta que lo comprendiera, se encerró en el más absoluto silencio por espacio de algunos años.

Durante este tiempo obtuvo la plaza de maestro de coros en el teatro de la ópera italiana.

El astro de la gloria de Rossini brillaba entonces en todo su majestuoso esplendor.

Deslumbrado por él resolvió lanzarse de nuevo a la palestra. El poco o ningún éxito de *Marie*, opereta escrita completamente a imitación del estilo italiano, le convenció, por último, de que tampoco era aquel su terreno.

Tres años se pasaron antes que viniese a su poder un nuevo libro cuya idea despertase un eco en su alma de artista. La lectura de *L'illusion* le hizo concebir el deseo de tornar nuevamente al rudo combate que había emprendido con la indiferencia del público.

En efecto, la partitura de *L'illusion*, obra ligera, pero de formas originales y delicadas, obtuvo un éxito brillante. Mas este triunfo, aunque lisonjero, no satisfacía a su conciencia musical. Hérold no ignoraba que su genio estaba llamado a desenvolverse en un campo más elevado, más digno. Pero ¿cuándo? He aquí lo que se preguntaba en el instante en que los hemos dado a conocer a nuestros lectores; he aquí lo que llenaba su alma de tristeza y melancolía; porque, como a todos los que parecen arrebatados por una muerte prematura, un presentimiento vago e instintivo le decía incesantemente que su hora suprema no estaba lejos. ¡Y morir desconocido! ¡Morir sin gloria!... Esto era horrible.

De repente el eco de una voz amiga sacó al músico de su doloroso éxtasis. La noche había cerrado oscura y nebulosa. “¿Quién va?...” —preguntó sobresaltado, oyendo el áspero chirrido de la puerta de su gabinete, que gemía al abrirse—. “Soy yo —respondió el interpelado— no quién va, sino quien viene a hablarte de un asunto formal, superlativamente formal, formalísimo”. Hérold, con su habitual sonrisa, suave expresión de bondad y tristeza, le señaló un asiento al nuevo personaje, el cual, después que un criado hubo traído luces, comenzó de este modo:

—Yo he escrito una ópera: he formado un cuerpo inanimado aún, pero capaz de contener un alma grande. Falta que el genio de la armonía la infunda la vida con su soplo misterioso. ¿Cuál es el carácter de este libro?, ¿qué género de música le conviene?, preguntas son estas a que yo no puedo responder sino con una imagen.

Figúrate que al borde de un camino hallas una piedra vestida de verdura y esmaltada de azules campanillas, en derredor de cuyos cálices zumbaba una nube de bulliciosos y transparentes insectos con alas de oro y de luz: figúrate que los ojos de la mujer que adoras y que camina dulcemente apoyada en tu brazo, se fija en una de aquellas flores que te apresuras a coger, pero al separar las verdes hojas con tus manos, hallas debajo del riente velo de esmeraldas la losa de un sepulcro. Esto es mi obra. ¿Sabrás tú comprenderla? ¿Tú que has vivido en Italia, tú que has visto a Nápoles, donde su acción se desenvuelve palpitante, encendida como la atmósfera de fuego de aquel país?

¡Italia! ¡Nápoles! Al oír estas dos palabras, la mirada del músico se iluminó con un suave reflejo de felicidad, la inspiración resplandecía a través de sus facciones, como la luz en una lámpara de alabastro.

—¡Que sí la comprenderé!, escucha... —respondió animándose a medida que hablaba—, de esto hace bastante tiempo, pero el recuerdo de aquella tarde es la fuente de mis inspiraciones aún no reveladas, y existirá cuanto yo exista, presente en mi memoria. Vivía en Nápoles, contaba apenas veintidós años, cuando comenzó a anunciarse por las sencillas gentes de los pueblos vecinos al Vesubio que se preparaba una espantosa erupción del terrible volcán.

—¿En qué conoce —le pregunté a una aldeana— que el fuego hierve oculto en el seno de la tierra, próximo a estallar en raudales de lava y humo?

—Miradlo —respondió—; en que los lirios de mi jardín se mecen sin que suspire la brisa del golfo.

—Has comprendido mi pensamiento —exclamó *Mélesville*, pues no era

otro el entusiasta amigo de Héroid—; ese es mi sueño: fundir en una sola concepción la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festín y el helado féretro de plomo del funeral; idea gigante, a que sólo Shakespeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones. Toma, lee, estudia tú mi libro, pues sólo tú sabrás darle la verdadera interpretación. Y diciendo esto el poeta, arrojó sobre el piano el manuscrito original de *Zampa. La ilusión* del músico acababa de realizarse por completo.

Un año después de esta célebre noche se puso en escena la obra. Cuál fue su éxito, todo el mundo lo sabe.

Héroid pudo al fin ceñir el laurel a su frente abrasada por la calentura; pero el terrible presentimiento de morir sin ser comprendido, clavado en su alma como una saeta, dejó en ella al desprenderse una ancha herida, y tres años más tarde, cuando acababa de obtener un nuevo triunfo con la brillante partitura *De Pré aux Cleros*, bajó al sepulcro devorado por la tisis.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

APÉNDICE II
BECQUERIANA

ÓPERA EN UN ACTO, INSPIRADA EN UNA RIMA DE BÉCQUER

MÚSICA DE MARÍA RODRIGO

Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 9 de abril de 1915

R E P A R T O

<i>PERSONAJES</i>	<i>ACTORES</i>
LA ILUSION	PRESENTACION NADAL
LA PASION	MARIA T. TELLAECHE
LA TERNURA	RAFAELA LEONIS
EL POETA	IGNACIO GENOVES
UNA NINFA DEL BOSQUE.....	TERESA SAAVEDRA

Voces ocultas y Genios y Espíritus de la tarde.

—*Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?*

—*No es a ti: no.*

—*Mi frente es pálida; mis trenzas, de oro:
puedo brindarte dichas sin fin;
yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?*

—*No; no es a ti.*

—*Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.*

—*¡Oh, ven; ven tú!*

GUSTAVO ADOLFO BECQUER

Bosque solitario. Por entre los árboles del fondo se adivina el cielo del atardecer, teñido de rosa y de oro. Hay un tronco caído.

(La brisa juega entre las ramas, llenando el bosque de inefables rumores. Los Genios y Espíritus de la tarde palpitan agitando sus alas en el templado ambiente, que parece temblar y estremecerse a su contacto. La tierra aletargada suspira...

Por uno de los senderos del bosque aparece la romántica figura del poeta, semejante a la de Manrique, aquel loco perseguidor de un rayo de luna. Camina despacio, abstraído en sus pensamientos.)

EL POETA

*Entre nubes de oro y rosa
muere el día...
El perfume de la tarde
me acaricia...
Canta, brisa, dulcemente;
canta, brisa,
que tu voz entre las hojas
es la mía.
Explayar quiero mi alma,
no ser hombre,
y fundirme en el misterio
de este bosque.*

(Los vagos y tenues rumores del bosque se hacen poco a poco más perceptibles, y suavemente van acrecentándose hasta convertirse en voces humanas, que traducen su misterioso lenguaje.

VOCES

*Eco es tu voz que a mis entrañas llega:
reposa en mi regazo...
Yo besaré tu frente soñadora,
tu corazón cansado.*

NINFA DEL BOSQUE

*Amores que mecéis con vuestro vuelo
los niños en las ramas,
iluminad la frente del poeta
y acariciad su alma.*

EL POETA

*Amor es engaño vano,
torpe anhelo,
mentida ilusión del hombre,
loco sueño.
Del amor probé las mieles
y el veneno,
y el amor por que suspiro
no lo encuentro.*

*Mujer que encendiste
mis locas quimeras;
mujer de mis sueños
invisible imán:
¿qué flores te esconden?
¿en qué mundo habitas,
que nunca mis ojos
viniste a encantar?*

*El susurro de fuente escondida
para mí es tu voz;
las estrellas del cielo
tus pupilas son;
el rocío que tiembla en las flores
llanto de tu amor.*

*Yo sé que tú existes,
yo busco tus huellas,
yo en todo momento
te siento llegar...
¡Te ofrezco mi gloria
no más por oírte,
y el alma y la vida
por verte no más!*

Siéntase con aire melancólico en el tronco caído.

A sus palabras estremécese el bosque todo como si el amor batiera en él sus alas poderosas. De improvviso surge a los ojos del Poeta la figura de la Pasión, de hermosura de fuego, y se llega a él.

EL POETA

¿Quién viene a turbar mi reposo?

LA PASION

*“Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?”*

EL POETA

“No es a ti; no.”

Por opuesto camino llega la Ternura, humilde y suave, y acercándose también al Poeta le habla así:

LA TERNURA

*“Mi frente es pálida; mis trenzas, de oro:
puedo brindarte dichas sin fin;
yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?”*

EL POETA

“No; no es a ti”.

LA PASION

*“Mirame bien y no desdeñes
esta embriaguez que traigo yo:
gusta la miel que hay en mi boca;
siente el latir del corazón.
Cuando caigas en mis brazos
otros brazos para ti no has de encontrar,
ni más horas que las horas
que asomándote a mis ojos pasarás.
Entra en mi alcázar de oro,
del que no sale ya,
porque el amor que lo guarda
cierra la puerta al entrar.*

*Vino de fuego
te daré yo;
lecho de flores,
cielo de sol.*

EL POETA (Con amargura)

No eres tú, no...

LA TERNURA. (Dulcemente).

*Vente conmigo de la mano,
que en mí tu sed se apagará;
mira la paz que hay en mis ojos;
mi corazón oye temblar.*

*Besaré tu altiva frente
y tus lágrimas ocultas secaré,
y tus sueños haré míos
y contigo he de cantarlos a la vez.*

*La mansión en que te aguardo
tiene sombra de laurel,
y en el hogar una llama
que templa sin encender.*

*Flor de los campos
mi amor será;
cielo de luna
lo ha de alumbrar.*

EL POETA. (Con hastío).

Sé cuanto das...

LA PASION

¡Sin mí no hay ventura!

LA TERNURA

¡Sin mí no hay consuelo!

LA PASION

¡Mis brazos te aguardan!

LA TERNURA

¡Te espera mi anhelo!

¡Yo soy la Ternura!

LA PASION

¡Yo soy la Pasión!

EL POETA

*¡Pasión y Ternura, tended vuestro vuelo;
buscad otro cielo:
dejadme que sueñe
con una imposible ilusión!*

(Una y otra mujer, sin dejar de dirigirse al Poeta, se alejan por distintos caminos.)

LA PASION

¡Te acecharé mil veces!

LA TERNURA

¡Yo mil te llamaré!

LA PASION

¡Yo encenderé tu sangre!

LA TERNURA

¡Yo templaré tu sed!

EL POETA

*Del amor probé las mieles
y el veneno
y el amor por que suspiro
no lo encuentro.*

¿Qué súbito resplandor ilumina el bosque? ¿Qué inefable inquietud agita mi alma? ¿Qué luz ciega mis ojos?... Mirando hacia un punto y estremeciéndose extasiado. ¡Oh!... ¿No es una mujer la que he visto? ¡Sí!... ¡Es una mujer!... Pero ¡qué distinta de todas!... Acercándose al lugar donde la ha visto. ¿Quién eres?

LA ILUSION. (Dentro, lejos, con voz acariciadora y suave.)

*“Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.”*

EL POETA

“¡Oh, ven; ven tú!”

(Corre sugestionado tras ella y desaparece.)

(A poco flota en el ambiente la Ninfa del bosque, y evoca así a los Espíritus y Genios de la tarde.)

NINFA DEL BOSQUE. ¡Genios y Espíritus de la tarde, habéis tocado con vuestras alas el corazón y la frente del Poeta; habéis encendido su alma en la santa ilusión!... ¡Danzad alegres por el bosque, celebrando vuestra victoria!...

(A este conjuro, Espíritus y Genios comienzan a llegar por diversos senderos, y danzan loca y triunfalmente.)

Cuando se dispersan, se han extinguido ya las últimas luces del crepúsculo y lentamente se va enseñoreando del cielo el tibio resplandor de la luna.

(Como huyendo del Poeta, que la persigue, sale la Ilusión, bella, tenue, ideal...)

LA ILUSION

*Burlé una vez más los rayos
de sus ojos...
¡Quiero tocar lo intangible!
¡Pobre loco!*

La venta de los gatos

Leyenda

I

M. Castells
JOAQUIN TURINA

(Fiesta en la venta)

Allegro vivace $\text{♩} = 60$

ff *alegre y decidido*

Primera página de «La Venta de los Gatos», editada por Unión Musical Española.

EL POETA. (Gritando desesperado, dentro.)

*¿En dónde estás, fantasma,
que con mi anhelo juegas?
Mujer a quien he visto,
¿por qué huyes mi presencia?*

LA ILUSION

*¡Aún no salí del bosque!
¡Mirame aquí, poeta!
¡Huyo para que viva
la luz de tu químera!*

(Sale el Poeta).

EL POETA. ¡Ah! ¡Otra vez! (Suplicante). ¡No me dejes! ¡No huyas de mí! ¡Oyeme a lo menos!

*Ante tu raro hechizo
mi ser entero tiembla
como tiembla la llama
cuando el aura la besa.*

*Aliento de mi vida,
esencia de mi esencia,
espíritu, diablo,
mujer o lo que seas:*

*por las noches de fiebre
en que busqué tus huellas
y adivinarte pude
entre doradas nieblas,
¡que me dejes te pido
mirar, hasta que ciegue, tu belleza!*

LA ILUSION

*Mírame, si has de verme
como visión aérea,
como fulgor del cielo,
como ilusión eterna.*

*Si el amor que te inflama
es amor de la tierra,
mujer no soy tangible
que igual amor te ofrezca.*

*Nunca serán espejos
en que mirarse puedan
mis celestes pupilas
y tus pupilas negras.
¡Jamás he de ser tuya!*

¡Jamás serán mis brazos tu cadena!

EL POETA

*Tus palabras desgarran mi pecho,
mujer o visión:
si me dices que no has de ser mía,
¿para qué quiero ya el corazón?*

LA ILUSION

*¡No te acerques, demente o enfermo!
¡Mi ser ideal,
al contacto no más de tu mano,
trueca en humo su hechura carnal!*

EL POETA

¡Engañosas palabras!

LA ILUSION

¡Detente!

EL POETA

*¡Fantasma cruel:
voy a ti, que a tus brazos me empuja
un impulso de Dios o Luzbel!*

(Va alucinado a ella. Ella huye un punto, y luego se detiene y exclama con emoción suprema y acento divino:

LA ILUSION

*¡Soy incorpórea!
¡Soy niebla y luz!
¡No puedo amarte!*

EL POETA. (Yendo a abrazarla con loco arrebato.)

¡Oh, ven; ven tú!

(Al llegar el Poeta junto a la ilusión, ésta se desvanece en azulada llama. El Poeta, presa de hondo estupor, da un grito y retrocede unos pasos.)

¡Ah! ¡Qué es esto? ¡Era una llama? ¡Dónde está?...

(Como despertando de un doloroso sueño.)

*¡Visión fascinadora!
¡Fantasma engañador!*

(Sollozando)

*¡Llora, poeta, llora,
llora tu loco amor!*

(Cae, sollozando aún, sobre el tronco que hay en el suelo.)

F I N