

## JOSÉ MUSSO VALIENTE Y LA ÓPERA

María Belén Molina Jiménez

Es la segunda oportunidad en la que, continuando con alguno de los objetivos del proyecto que nos ocupa, la interacción música-literatura en sus múltiples variantes, nos interesamos por la figura de Musso Valiente, relacionada esta vez con el arte musical. En anterior artículo, realizamos el análisis del tratado *De la ópera*, escrito por el intelectual lorquino para sistematizar las características que, en su criterio, debía reproducir toda creación incluida en el género operístico.

El estudio arrojó bastante luz sobre la postura de Musso frente a un arte al que aún no se le había vinculado, dando más razón a los que se empeñan en demostrar el carácter humanista de este lorquino, hombre de su siglo, que la historia había ocultado a los ojos de su ciudad natal y de la cultura en general.

Del análisis se dedujo toda una teoría de la composición de las óperas, evidenciando posiciones concretas ante los principales aspectos teórico-prácticos y ante las disyuntivas y controversias que se discutían en los ámbitos artísticos del siglo XIX. Aunque no es el objeto del presente trabajo, no está de más citar las principales preocupaciones del autor al respecto.

Algunas de sus ideas van encaminadas a la defensa de una fidelidad absoluta al principio aristotélico de la imitación de la naturaleza en las artes. La credibilidad de cuanto acontece en el escenario constituye una constante en el tratado. Así, podríamos decir que casi un ochenta por ciento de las indicaciones dadas tienen como fin alcanzarla.

Otro de los aspectos que conforman su teoría consiste en la manifestación reiterada de la necesidad del ejercicio conjunto de las habilidades del poeta y del músico para la consecución satisfactoria de una ópera. Por tal motivo enfrenta y

compara de modo iterativo ambas artes, hallando concomitancias en unos casos, y complementariedad en otros.

En general, el ensayo operístico tiene como fin intrínseco la reforma de la ópera del XIX, de evidente tradición italiana, desde una postura moderada ajena a cualquier tipo de abuso, relacionada con la adhesión de Musso al *juste milieu* francés, que no tiene nada que ver con el que pusiera en práctica el rey Luis Felipe de Francia por esas fechas ni con el que se conoce en España con el nombre de moderantismo según preconizaba Martínez de la Rosa. Se trata, más bien, de un compromiso de término justo, de un eclecticismo no muy coincidente con el justo término medio, como acabamos de decir.

Pero, además de su visión como intelectual comprometido con el devenir teórico de la comunicación musical de su tiempo, el tratado nos acercó a un hombre amante de la música, apasionado en sumo grado por la ópera, con unos indiscutibles conocimientos musicales, relacionado con personalidades estrechamente vinculadas a los ambientes artísticos y poseedor de numerosas partituras de ópera que existían en su biblioteca.

Estos aspectos de la vida de Musso Valiente, son los que van a constituir el centro de nuestra exposición, que sólo pretende aportar una visión indispensable, más que anecdótica, de los hábitos de este lorquino ilustrado, que dieron lugar a su teoría musical operística. Y procede así porque la tragedia -voz, gesto, expresión, imagen y sonido- era considerada como el más alto grado de la representación teatral.

El documento de referencia para nuestro trabajo será el *Diario* -conservado en el Archivo Municipal de Calasparra- en el que Musso acostumbra a escribir los acontecimientos más so-

bresalientes de cada jornada, acompañados por reflexiones de todo tipo. Así, constituye una importante fuente para el estudio de Musso Valiente, por el grado de intimidad y por la consiguiente sinceridad de lo allí escrito. Es pues, este *Diario*, el que nos permite distinguir dos periodos en los que Musso asiste a la ópera en Madrid. El primero entre 1829, primer año que se conserva del mismo, aunque se inició a mediados de 1827, y junio de 1830, año del regreso a su Lorca natal. El segundo corresponde a su vuelta a Madrid, tras su paso por el Gobierno Civil de Sevilla, a fines de 1835, aunque sólo podemos conocer los apuntes de los años 1836 y 1837, al no haberse localizado los del año anterior.

Contamos para nuestro acercamiento al Musso social y humano con abundantes anotaciones de su *Diario* referidas a cuestiones musicales y, más concretamente, a asuntos relacionados con la ópera en el Madrid del XIX que recogen conversaciones u opiniones efectuadas en las *visitas* que Musso realiza a distintas personalidades del mundo de la música y en las *críticas* de las óperas a las que asiste.

No es extraño que en sus escritos aparezcan todo tipo de personajes que o bien Musso nombra sin realizar un acercamiento especial o bien forman parte de sus múltiples amistades. En la parte del *Diario* encontramos:

- *cantantes de ópera*: Albin, Cesari, Galli, Lorenzani, Salas, Rorizo, Manzochi, Cortesi, Campuzano, Pérez, Ridaura, Unanue, Reguer, Plañiol, Carralero, Lei, Tatti, Alberti, Marini, Ana Ossorio y Manuela Oreiro de Lema, éstas dos últimas de especial incidencia en la vida social de Musso.

- *maestros de música, formadores de los cantantes*: Basili, Reart y el también director del conservatorio Piermarini.

- *músicos intérpretes*: Masarnau, Enrique y Eduardo Ficher, Carnicer, Segovia.

- *compositores*: Mercadante, Rossini, Bellini, Donizetti y Coccia.

- *intelectuales amigos*: Revilla, Lista, Madrazo, Mariano Roca.

Con todos ellos hablaba de música y de asuntos con ella relacionados:

*Visitas*. A la Plañiol, que no estaba en su casa, pero sí su madre, viuda de D. Rafael Plañiol, escultor de mérito que hizo el bajo relieve que se veía en la escalera de la casa de Godoy y las estatuas de la entrada. Estuvo empleado en el grabado de la Casa de la Moneda con 15 rs. diarios; fue nacional y pasó a Cádiz en 1823, por lo que le impurificaron, pero le colocaron en la Escuela de Nobles Artes de Sevilla con 10000 rs. que disfrutó hasta su muerte. En el intervalo de la ópera fui al palco de Piermarini, donde estaba la Plañiol y hablamos del acontecimiento (20 de abril de 1836).

*Artículo sobre Montescos y Capuletos*. He encontrado a Mesonero y me ha dicho que le reserva para el fin de mes, pues muchos suscriptores piden que no se hable de teatros. Añade que a él y a otros ha gustado y que se ha reído mucho, especialmente con el final (9 de mayo de 1836).

De los años 1829 y 1830 se conservan las críticas a seis óperas: *Semíramis*, dos, *La Donna salvaggia*, *La Dama del lago*, *La Cariclea* y *El barbero de Sevilla*. El Musso con el que nos encontramos en esta primera época es austero y centrado en lo estrictamente musical, sin incidir casi en aspectos del ámbito social. En sus apuntes se limita al análisis de las ejecuciones musicales y de otros detalles de la puesta en escena, tales como el vestuario de los cantantes, aderezos, decorados, es decir, la *propiedad* de las cosas.

A pesar de la sobriedad de esta primera época, podemos ver cómo en la crítica de *Semíramis* empieza a incluir datos costumbristas tales como la dificultad de encontrar entradas para el teatro o los nombres de algunos de los cantantes, lo cual nos obliga a confirmar, como mínimo, la asiduidad con la que Musso asistía a las representaciones operísticas:

## 1829

12 de marzo. *Semíramis*: ópera seria de Rossini

He aquí sin duda la principal entre todas las que se han ejecutado de algunos años a esta parte en Madrid. Repetidísimas

veces se ha hecho, y el último día hubo el mismo empeño y la misma dificultad para lograr billetes que el primero. Forzoso es que tenga gran mérito cuando tal deleite y tan continuo causa. Ciertamente, y aun prescindiendo de la brillante ejecución de la Albini como cantora, y de la propiedad con que desempeña Galli su papel, y del mérito en su línea de la Cesari, dejando también a un lado la magnificencia de las decoraciones, de los trajes, y del aparato tal que a veces hay en la escena ciento cincuenta personas, no puede negarse que la música anuncia desde luego el grande ingenio de Rossini. Es delicada, y varia, y de mucha armonía, de bastante unidad, con temas muy bien seguidos y explicados y en mucha parte adecuada al intento. Son hermosos por su novedad los dos coros de la introducción y por su tono lúgubre y, digámoslo así, religioso, el de los magos al fin del espectáculo. La salida de Semíramis y el final de la introducción agradan por la propiedad. Es majestuoso el juramento y expresivo y patético el cantabile *Qual mesto gemito*. Al concluir el primer acto, se nota reunidas a un tiempo cierta oscuridad en las modulaciones con el brío y la fuerza. El primer dúo del segundo acto, y lo más bello del segundo dúo, además de su riqueza, son propios y denotan bien las pasiones de los personajes: éste último tiene modulaciones y pasos muy delicados, de éste que aún ya degenera algún tanto de lo que debían ser. No merece olvidarse tampoco el ansia del delirio, y la *preghiera se nulla*, y triste. Pero es necesario decir también que dejándose llevar Rossini de su mala inclinación, hay casos en que juega con la música y se olvida del tiempo, carácter y situación de las personas para darles el tono conveniente. No había quien desapasionadamente diga el aria *Bel raggis lusinghier*, que no se olvide de Semíramis, y crea oír en su lugar a *Madame de Maintenon*: toda ella es voluptuosa, dulce y graciosa, prendas que no convienen a la viuda del Nino. En el dúo siguiente, *Servami ogno si fido*, es fácil descubrir la coquetería de los tiempos modernos, y esto aun

en Artares. La declaración de Semíramis en el trono y las réplicas a que dan lugar suscitan la idea de un baile y no muy pausado. Otros defectillos penden del modo cómo se ha manejado al argumento. Lejos de desterrar los amoríos impertinentes de Azema, se añade un Idreno que, a pesar de haber venido del Ganges, quiere hacer del galancete y de ahí resulta que se entibia el verdadero interés de la ópera en algunas escenas del primer actor. Aún da lugar a ciertas incongruencias. En verdad, si Asur sólo quiere el trono y Artares se lo cede, ¿a qué disputar de la mano de Azema? Si el oráculo anuncia, aunque según costumbre en términos oscuros, el casamiento de los dos amantes, ¿adónde diablos se retira la Princesa luego que se ha descubierto la verdadera estirpe del escita? Por fortuna, como éstas sólo son verdaderas excrecencias en el drama, al tiempo de representarse se suprimen en esta Corte casi enteramente los papeles de Idreno y Azema y así queda más interesante y unida la ópera. La sinfonía no es el exordio de ella: sólo indica el coro de los Magos y la escena de la coronación de Nimas y aun no muy bien casadas ambas cosas. Pero estas faltillas no deprimen el gran mérito de la composición, que merece estudiarse como modelo de canto delicado y muy armonioso. Es de notar el uso que ha hecho Rossini de la colocación de los acentos en ciertos versos, para dividirlos y repetir separadamente los hemistiquios con expresión particular, que da mucha alma a la sentencia, y sirve también para dar al todo mayor unidad de melodía. Hubiera sido también oportuno haber variado enteramente la introducción en cuanto al asunto poético. La situación de los personajes, el aparato, el argumento de aquellas escenas, vienen a ser idénticos con los del final de primer acto.

12 de marzo. *La Donna Salvaggia*, ópera de Coccia

Es semiseria o mezcla de trágico y cómico: el argumento está sacado de la historia, verdadera o falsa, de Santa Genoveva.

Tal como la representan en Madrid, la mutilan por el ansia de Matilde: el dúo entre ella y Gustavo, y el rondó final son ajenos. Dicen que Coccia la compuso al mismo tiempo que Rossini la *Italiana en Argel*, y que sostuvo el cotejo, de lo cual no dudo, pues realmente tiene mérito. Su música, sin aquella originalidad y gracia particular de la obra de Rossini, es agradable, suave, sencilla y bien sostenida. La sinfonía anuncia el ingenio del compositor. El principio de la introducción es bastante bueno, y aun mejor que el final de la misma, el cual es demasiado largo y algo monótono. En el cuarteto *Deh, sposo, che dici*, es notable la dulzura del pasajito *Ah Ah dite se degna Sonio de pietà*. Pero la mejor pieza de la ópera es el dúo de Matilde e Hildebrando, el cual bastaría para afianzar la buena ejecución de Coccia. El andante pausado y grave seguido de un allegro corto que expresa bien la agitación de ambos, el cantabile tierno con el que recuerdan sus pasadas dichas, y el allegro final *agitato a propósito para denotar sus quejas* contra su suerte prueban que Coccia penetraba bien la situación de los personajes y sabía acomodarse a su carácter. Es también digna de elogio el aria con que concluye el primer acto, y digno de advertirse que el poeta y el compositor se separaron aquí de la costumbre de concluir tales actos con un final entre todos que necesariamente haya de constar de cierto número de partes dispuestas también en determinado orden. No debe tampoco pasarse en silencio que al buen éxito de esta ópera en Madrid han contribuido no poco el acierto de Galli y de la Cesari en la ejecución. A ésta, sin embargo, se podría aconsejar que mejorase el traje y la acción en el segundo acto, el cual, en cuanto a la música, es inferior al primero.

19 de marzo: *La Donna del Lago, ópera de Rossini*

Es seria y, si no la más brillante del compositor, es quizá la que tiene más unidad de melodía, más sencillez, más propiedad y aun más originalidad. Los temas trasladan ciertamente al espectador a las montañas de Escocia y a los tiempos en que se

supone la acción. Los aires pastoriles dan mucha gracia a la composición y Rossini sabe presentarlos sin fastidio. Es de notar que a muchos faltan los alegres finales, en lo cual no encuentro yo defecto, antes al contrario, me parece digno de elogio que en este punto no se haya sujetado el compositor a la rutina que quería ya convertirse en ley. Es airosa la marcha del final del primer acto y bello el coro de los bardos y linda la cavatina *Oh matutini alboris*. Pero la pieza principal es el terceto del segundo acto: en él ha observado bien Rossini la variedad que corresponde a las diferentes situaciones de los personajes. Hay delicadeza en el primer andante, dignidad en el aire siguiente, agitación después que denota muy bien la que padecen el rey y Helena con la presencia de Rodrigo, y éste con la de aquel: crece gradualmente con el altercado de ambos y concluye con brío militar. Los defectos que pudieran tacharse en esta ópera son de poca importancia y no merecen la pena de insinuarse. Digamos en suma que es de las más bien entendidas y de las que más honran el ingenio del que en el día está dando la ley en Europa.

20 de agosto: *Representación del Semíramis*

En esta nueva representación se han corregido algunas impropiedades que antes se cometían y afeaban algunos pasajes. Ahora al aparecer la sombra se postran todos; al declarar Boes a Ninia su estirpe, ciñe sus sienes con la corona y, en fin, al bajar Semíramis al panteón o mausoleo no suelta el velo. También se presenta sin manto dentro de su palacio, lo cual es indiferente y, sin duda, lo hará la Albini por el calor de la estación. Pero todavía sigue Valencia y en acompañamiento vestidos de indios mejicanos y en la diosa y trajes continúan otros caprichos que desdícen de los usos de aquella nación y de aquellos tiempos.

1830

Día 11 de enero: *El barbero de Sevilla, ópera: crítica*

No diré yo que ésta es la mejor ópera de Rossini, pero sí una de las que más acreditan su festivo ingenio. Todo habla en ella, todo es cómico. Esta noche se ha ejecutado tal cual. En Salas, que ha hecho el papel de Fígaro, se desearía más viveza, puesto que el traje de majo le sienta mejor que a Ronzi, el cual ha exagerado mucho su papel. El que ha hecho a D. Bartolo también ha recargado demasiado, especialmente cuando se queda atónito al fin del primer acto. *Tales cuales han estado D. Basilio y la vieja*, a la cual sin embargo aconsejaría yo que se quitase la descomunal y ridícula barba postiza que llevaba. La que merece unos elogios es la Manzochi: ésta se ha presentado vestida de maja con mucha gracia y ha estado muy mona. Acaso le hubiera hecho más favor no estarlo tanto. Ha cantado *Una noche* con adornos particulares dándole cierta novedad. En el segundo acto, en el paso del forte-piano ha cantado el *Chairo* español como pudiera la más fina andaluza.

Día 22 de abril: *La Cariclea, ópera seria*

La ha puesto en música Mercadante. Argumento desatinado que peca contra la verdad y la verosimilitud histórica, contra el decoro nacional, contra los caracteres que deben suponerse en los personajes, donde no saben lo que hacen ni por qué lo hacen. Música en que se notan retazos de otras óperas y de otros compositores, que se oye con frialdad desde el principio hasta el fin, porque no es posible cubrir con gorgoritos tanta insipidez. Sin embargo, la sinfonía en general, uno o dos coros, un solo de violoncello y algún otro pasaje se escuchan con gusto. Ejecución regular en los operistas, excelente en la Lorenzani, decoraciones que tienen visualidad, bien figurada la fachada de la iglesia gótica, pero mal expresados los árboles en el bosque. Impropiiedad en los trajes, no mucha cordura en los acompañamientos y accesorios, torpeza al figurar el rompimiento de un puente y el movimiento de un esquife. Ya se conoce que no es Galli el director de la escena.

Tras la lectura de la crítica de Musso acerca de *Semíramis*, no podemos evitar el comentario sobre algunas de las cuestiones que trata. Lo primero que se desprende es, sin duda, el conocimiento manifiesto del lenguaje musical por parte del autor, así como la experiencia en la audición de esta ópera, de la que incluso, como hemos podido ver, conoce algunos de sus fragmentos y su ubicación en la estructura total. También trasciende el gusto del intelectual lorquino por la música de Rossini, a la que, sin embargo, pone las objeciones que considera oportunas, sobre todo cuando se trata de cuestiones argumentales. Este aspecto de Musso sobre la preocupación por los argumentos ideales para las representaciones operísticas, ya apareció en el análisis que realizamos de su tratado *De la ópera*, aunque no es el único: la búsqueda de los tonos adecuados y la preocupación por los acentos, son otros elementos que encontramos analizados por el propio Musso en el ensayo anteriormente citado.

No se olvide tampoco la importancia que le da Musso a una obra que nueva, que excite, es decir, que despierte sentimientos.

Sabemos que el tratado debió de finalizarse poco tiempo antes de su muerte, acaecida en 1838. La fecha del inicio podría ser 1837 pues, en un apunte que efectúa en su *Diario* el día 19 de enero del citado año, alude al tratado como una tarea a la que le animan los padres de las Escuelas Pías, a los que se sentía estrechamente ligado.

Todo esto nos lleva a concluir que *De la ópera* no es fruto de reflexiones fortuitas o repentinas, obligadas por un deber determinado, sino que Musso recogió en su ensayo operístico ideas maduras -comienza a asistir a la ópera en 1822 en Madrid, antes de su exilio a Gibraltar-, que ya manejaba desde hacía años, concretamente desde 1829, como en el caso que nos ocupa. Este aspecto será confirmado en el análisis de las anotaciones de todas sus épocas con lo que aumenta el interés por la investigación que estamos llevando a cabo.

El resto de las críticas conservadas de esta primera época están escritas en los mismos términos. La última data del 12 de abril de 1830.

La siguiente anotación del diario corresponde a marzo de 1836. A partir de esta fecha se conservan numerosos apuntes sobre cuestiones operísticas. Sin embargo, frente a la austeridad de que hacían gala las críticas de óperas en la primera época ya comentada, sus escritos están plagados ahora de una subjetividad que indica un modo de pensar concreto y perfeccionado sobre la ópera, que ya conoce desde dentro. Dado el gran número de anotaciones de que disponemos interesa destacar los temas o aspectos que se incluyen en ellos más que el análisis pormenorizado de cada escrito.

En 1836, llega a escuchar al menos 138 óperas, alguna de ellas más de veinte veces, como ocurre con *Norma* de Bellini. Tal obsesión por la obra del autor italiano tiene su respuesta en el *Diario* con idéntico número de críticas dedicadas a ella, objeto, por sí mismas de otro estudio detallado. A pesar de que Rossini ya había estado en Madrid y de que sus óperas se reponían, Musso se manifiesta como un apasionado *fan* de Bellini.

En 1837 sólo asiste a 37 representaciones, quizá acusando el cansancio social e intelectual producido por la intensidad del año anterior en ambos espacios, quizá por el alejamiento de la soprano Manolita Oreiro de Lema de la ópera por su matrimonio con Ventura de la Vega (1838):

Al principio concurrí a la ópera como abonado en el teatro. En Cuaresma dejé el abono....,

escribe en el resumen que hace de este año en el *Diario*.

En estos años es cuando Musso se muestra encandilado, ya en la cima de su sensibilidad artística y humana, por la belleza de estas representaciones teatrales con música. Sus escritos emiten un profundo amor por el género operístico que el autor no puede disimular, y así, describe abiertamente el placer estético que le producen algunos pasajes musicales:

¿Qué arte es el tuyo, Bellini, en esta ópera [*Norma*], que cuanto más se oye más deleita? La sabe uno ya de memoria, va

delante de los cánones, sabe de positivo el punto que van a dar, la tiene en la mente, y con todo esto cuando tiene el oído, deleita y llega al alma y traspasa el corazón. Por cierto, no a mí solo ni a éste ni al otro, sino al público que esta noche ha habido muy buena entrada (3 de septiembre de 1837).

Sin embargo, José Musso Valiente no se deja llevar por la emoción cuando se refiere a otros aspectos de ámbito musical. Por ejemplo, demuestra su firmeza a la hora de defender las tesis fundamentales de su teoría. Encontramos en sus críticas indicaciones sobre elementos compositivos y argumentales de las óperas, que más tarde se verían incluidos en su tratado. Uno de ellos es la defensa de la expresión de los sentimientos durante la ejecución vocal. A propósito de una interpretación de la soprano Oreiro de Lema escribe:

La Lema siente *con todo su ser*, esto es, manifiesta el sentimiento en el canto, en los ojos, en las facciones, en los brazos, en los ademanes, en todo. Crece en voz, en vehemencia, en maestría (7 de julio de 1836).

También defiende la elección de protagonistas nobles en la ópera, frente a otros que no proceden de la tragedia griega o no gozan de tradición:

Hemos observado Lista y yo que, a pesar de todo, los nombres históricos llenan más la mente y causan más vivo interés. Semíramis, Nona, llevan consigo respeto, un poder, una autoridad que el ánimo desde luego sobrecoge y confunde cuando ve sus desgracias. Norma, Polión, Adalgisa nada dicen al alma porque son nombres que se buscan en vano entre los personajes célebres (1 de julio de 1836).

Observamos la alusión a Lista cuya relación con Musso Valiente se dibuja en los escritos del lorquino como bastante estrecha:

He podido conseguir que vaya Lista a esta ópera que aún no había visto y se ha llenado de entusiasmo. No cabe más, ha

dicho para expresar con fuerza una pasión. El coro del principio, la *preghiera* «*Casta Diva*», el terceto del acto I y la última escena de la ópera le han arrebatado. Es verdad que cuanto más se oye más encanta (1 de julio de 1836).

Otro de los asuntos que Musso se toma muy en serio es la situación de la ópera en Madrid. Hemos de recordar el estado caótico del teatro en esta época. Entre los intelectuales crecía el interés reformista, sin demasiada suerte. Sin embargo, hay que reconocer que a partir de 1820, con la llegada de Grimaldi y, sobre todo, bajo la influencia de la cuarta esposa de Fernando VII, María Cristina, cambia el panorama musical. Amparado quizá en el influjo que Rossini ejerce entonces sobre la sociedad madrileña, se organizan, en cierto modo, los estudios musicales con la creación del Conservatorio (1831-1835) para el que se nombra director a Luigi Piermarini. Bajo una notable influencia italiana, el monarca ordenó que en los teatros madrileños se representara diariamente una ópera. Ramón Carnicer fue el encargado de organizar las temporadas de ópera sustituyendo en ocasiones a los italianos por los cantores procedentes del ya citado Conservatorio, hasta la llegada del ministro Heros:

Ahora está Carnicer al frente de la empresa de la ópera de Madrid y se queja bastante de las más de las presentes que la desempeñan, ajustadas por necesidad, pues ha faltado el tiempo necesario para hacerlo con acierto (28 de septiembre de 1836).

Pero esta situación favorable no durará demasiado. Musso denuncia en más de una ocasión la desafortunada actividad de la Empresa, encargada de la gestión de los contratos de los artistas. El problema surge por las diferencias en el tratamiento de los cantantes españoles, surgidos del Conservatorio, a los que se realizan contratos no sólo casi leoninos sino posiblemente vejatorios frente a los de los italianos, tratados con todo tipo de privilegios. Esta situación se agrava con la supresión del Conservatorio, ante la que Musso Valiente muestra su indignación:

...fui a casa de Piermarini, director del Conservatorio de Música mientras ha subsistido este establecimiento. Las Cortes le dieron una puñalada mortal, privándole de su asignación; la Reina dijo que le mantendría a su costa, pero se ha pagado de los fondos públicos por el ministro de lo Interior, hasta que, ocupando Heros la silla, ha suprimido el pago y ha sido necesario despedir maestro y alumnos (7 de abril de 1836).

A lo dicho añade con claridad su opinión, a la vez que pone de manifiesto los beneficios aportados por esta institución de corta vida:

He visto el elegante teatrillo en que estos trabajaban. Ha producido setenta y cinco profesores de ambos sexos que andan colocados en diversos puntos y, entre ellos, deben contarse la Lema y la Plañiol, tiple aquella y contralto ésta de la Compañía de Ópera, ambas de mérito, que el año que viene tendrían doble [...] Si no se hubiera suprimido el Conservatorio, el año próximo hubiera reunido Madrid una buena compañía de ópera y se ahorrarían los dinales que cuestan los extranjeros (7 de abril de 1836).

Musso anota en su Diario el día 15 de abril de 1836:

*Visita.* A Reart [...]. Hablamos de la ópera. Dijo que hoy saldría Carnicer de Valencia para Italia con el fin de traer operistas. Entretanto ha quedado Reart encargado de la ópera.

Musso comprende el perjuicio que con esto se causa no tanto a la ópera como a los jóvenes educados en el Conservatorio. Sin embargo, no está ni por la solución aportada ni por otras:

Vaya usted a averiguárselas con mi digno jefe el Sr. Duque de Híjar a quien encontré luego que me separé de Reart. Contratar a los de Barcelona y a otros de Lisboa y dejar para segundos a los actuales, y ya está todo hecho. La Ridaura no será más de lo que es; Sentiel no será nada; la Lema no es actriz; no se la debe dar ninguna ópera cómica, esto es, la Ana Bolena o la

Straniera; la Plañiol no sabe... ¡Qué sé yo cuánta y cuán portentosa tontería le he oído!

Todavía encontramos otra alusión al Conservatorio a propósito de una conversación de Musso con la esposa de Piermarini, quien le refiere algunos aspectos de la actividad que en él se realizaba:

[Visita] con Piermarini y la esposa de éste, a la Plañiol, contralto de la ópera que es hermana de un empleado de la Casa de la Moneda. [...] En el camino, que no fue corto, pues Revilla y nuestra cantora viven de extremo a extremo, me dijo la Piermarini algunas particularidades del Conservatorio. Muchos padres repugnaban que sus hijas saliesen al teatro; generalmente entraban muchachas de baja extracción y ya de doce a trece años, a quienes costaba mucho trabajo quitar los resabios. La Lema y la Plañiol no sabían aún leer y los más ni el aún el Credo. Éstas han aprendido, además de la música, el castellano por principios, el italiano y el francés, principios de literatura, de historia, de mitología y de geografía y las labores principales de su sexo. Habló mucho la Piermarini de la necesidad de inculcar buenas máximas de moral y principios religiosos a los alumnos y, más aún, a las alumnas, ya para que den honor a su profesión con su conducta, ya para que se conserven más tiempo, pues viviendo de un modo irreprochable, pueden trabajar veinte años en el teatro, de los cuales cinco para equiparse y ganar fama, y quince con sueldo en que puedan ahorrar más de tres mil duros. A los veinte años se pueden retirar con un capital de cincuenta mil y vivir lo restante con modestia (13 de abril de 1836).

A propósito de la descripción de la actividad del Conservatorio, para el que Luigi Piermarini había escrito un plan de estudios, Musso introduce otro de los puntos destacados de su teoría, acorde con su ideología moderada: el decoro en el teatro:

Cuando cantaban en su teatrillo las alumnas, que salían con pantalones de hombre, ponían gran cuidado en taparse las piernas hasta donde podían; la primera noche que las de Piermarini las llevó al baile de Oriente, no querían entrar de vergüenza; y siempre que han tenido que salir a las tablas les ha costado llanto. Es cierto que la Lema no lleva en la Norma el vestido tan escotado como la Manzocchi y se presenta con mucha modestia. ¡Qué lastima lleguen a malograrse tan preciosas semillas de pudor por la escandalosa corrupción de costumbres de esta nación que ya ha perdido enteramente la vergüenza!

En los teatros extranjeros, hay generalmente más decoro y el público hace que se guarde. En Milán, en la ópera de los Americanos, salió una con una gasa en un lugar que se figuraba muy oscuro sobre la carne desnuda; la silbaron y obligaron a meterse dentro y los magistrados tomaron providencia. Al contrario, en un baile en que tenían que figurar la primera edad de la fábula, se pusieron almillas y adornaron con flores para cubrir el cuerpo. En París, en otra ocasión, sacó una un tonelete que le llegaba a medio muslo y encima una tunicela de gasa que bajaba de las rodillas. El público empezó a gritar *Auscandale* y la hicieron también retirarse (7 de abril de 1836).

Estas encendidas manifestaciones nos sirven para incidir en el Musso moderado, ajeno al abuso y moralizador que seguimos descubriendo en sus escritos. A propósito de un libreto operístico, el de *Norma*, escribe:

Ha salido bien de la ópera puesto que en algún pasajillo parecía que lo hacían de confianza. En la partitura está la letra como se compuso originalmente mas no así el libreto que, sin duda, lo corrigió la censura, tal vez porque creyó ver alusiones al cristianismo y a los votos monásticos. Lo que yo puedo decir es que esta mezcla de amoríos, rabietas y desesperación con pensamientos religiosos que vienen a parar en blasfemias me parecen fastidiosas, indecentes y absurdas. Aquí, por fortuna, se trata

de paganos y del dios Yreninsulo y de druidas; vaya porque en los dramas románticos de la moderna escuela se proponen por objeto insultar al Dios verdadero cara a cara: *Ideo non resurgent impii in iudicio* (29 de mayo de 1836).

Los libretos son para Musso un caballo de batalla en su empeño por renovar la creación operística. Dedicó a su análisis buena parte del tratado *De la ópera* y aquí también refleja la preocupación por ellos, como acabamos de leer. En otra ocasión, se permite incluso, no sólo criticar sino corregir el argumento de *Norma* de la forma que podemos leer a continuación:

El *libretto* no está exactamente como la letra de la partitura, sin duda porque el censor haría que se mudase en los pasajes, creyendo que el autor se proponía indirectamente atacar a los votos monásticos. Verdad es que debió haber sido más claro en ciertas ocasiones y con esto se salva bien todos los inconvenientes. ¿Cuál habría en que al decir Polión, *Di questo disargue*, añadiese que *sólo se complace cuando en su honor sacrifican los infelices cautivos*? Cuando dice *Un dio tu preghi atroce*, por qué no añadir *¿Cómo puedes consagrarte a un dios enemigo del linaje humano? Adora a los dioses que derraman sobre otros los bienes y huya de los que sólo quieren nuestro exterminio*. Cuando *Norma* se muestra agitada en presencia de Clotilde, podría ésta preguntarle si aquella agitación era por ventura castigo de Dios por haber quebrantado su voto. Y ella podría responder: *¿Qué cuidado me da un dios a quien no respeta la carcoma o un astro que sigue su carrera obedeciendo a la obscenidad? Jamás ha dictado más oráculo que los que yo he querido suponer según me lo dictaba el amor*. Pudiera otra vez decir: *Esta gente viene a saber la voluntad de su dios; seguramente no lo es quien no la anuncia de modo que se conozca*. En fin, cuando por última vez le preguntan si es reo, en lugar de decir *Oltre ogui umana idea*, sería mejor que dijese: *¿Por qué callo ya perdida? Jamás he tenido cuenta con un dios*

*sanguinario*. Entonces sí que venía bien el clamor general de aquella gente supersticiosa: *¡Empía!* De esta manera todo parecería claro y nada chocaría (15 de junio de 1836).

Musso salpica sus críticas, como hemos podido comprobar, de diversos juicios que no hacen sino reproducir su ideología. Y es que el autor lorquino, en la intimidad de su *Diario*, no duda en anotar todo lo que considera oportuno, ya sea sobre la moralidad de las personas con las que se relaciona, o sobre cualquier cuestión, incluso la física. Así lo atestiguan las siguientes descripciones de cantantes:

[Visita] a la Plañiol, contralto de la ópera que es hermana de un empleado de la Casa de la Moneda. Es joven, bajita, morenilla, cara oval, graciosa, barba partida, genio abierto más que el de la Lema puesto que ésta, no teniendo nada de huida, interesa más (13 de abril de 1836).

La Ridaura todavía estaba en su cuarto y mostró interés de saber lo que se hablaba en las lunetas acerca del espectáculo. Es de hermosa figura, cabeza enteramente griega, aunque la boca, como dice Reart, si agracia, es por lo caprichosa; buen color, bellas formas, ojazos que, cuando levanta al cielo, producen excelente efecto (15 de abril de 1836).

La Lema es bajita, trigueña y aun casi morena, carirredonda, boca pequeña, nariz algo roma, ojos negros y vivos (19 de abril de 1836).

La principal temática de las anotaciones de Musso que estamos analizando es de índole musical: los cantantes, la situación del teatro, cuestiones teóricas diversas, o la perfección de los libretos son algunos de los asuntos que centran su interés. Sin embargo, como buen ilustrado, introduce otras apreciaciones que pertenecen a diversos aspectos de la vida social, ajenos, en principio, a lo estrictamente artístico. En el apunte que introducimos a continuación Musso alude a una representación de *Norma* en la que se siente la

revolución que se está llevando a cabo fuera del teatro. Concretamente se está refiriendo a los desórdenes o manifestaciones populares de liberales exaltados que preceden a la sargentada de la Granja:

¿Habrá jarana esta noche?, me preguntó la Lema.

- No sé -respondí- pero, por sí o por no, lleve ensayados el *Himno de Riego* y el *Trágala*.

- No los he aprendido.

- Es desgracia.

Ello es que se reunió poca gente y, antes de empezar, me dijo uno que por la calle de las Carretas había visto bajar un grupo con una bandera. Al cantarse la *Casta Diva*, suenan cajas tocando generala. Aquí fue Troya: unos hablan, otros imponen silencio, éstos salen, aquellos entran, todos se mueven, la Lema no las tiene todas consigo y cantó como pudo para cubrir el expediente. Muchos se fueron, otros guardaron el fin del acto.

- Voy, dice uno, a dar una vuelta por casa, porque las muchachas, ya ve usted.

Y es que estaba lleno de miedo.

- Voy hacia casa, dice otro, porque estarán con cuidado.

- Sí, vaya usted.

En fin, yo hice la cuenta de que la gresca no debía sentarse en el teatro y de que, cuando se acabase el espectáculo, habría menos probabilidad, y me quedé con otros cuantos.

Aún no había pasado un cuarto de hora, cuando se levantó el telón y la orquesta aligeró el compás. Los cantores han cantado y las muchachas han sido aplaudidas y también Reguer, pero lo que es miedo no dejaban de tener las pobrecillas y era de fe que les di licencia para que temiesen cuanto les diese la gana. En fin, ello es que hemos tenido ópera y que la Lema ha estrenado una corona. Y pues la hemos tenido sin lesión y yo en paz y sosiego, he podido escribir este artículo: ¿qué más hay que desear?

Segunda vez oímos los tambores; por allí habían guardias a pie y a caballo; no

está de más la precaución. Luego, el chipirrín me ha contado mil cosas que no ha visto y doña Águeda otras cien que cree deben haber sucedido. Dicen que no han faltado tiros, ni vivas, ni muertas, por aquí corre. ¡Guarda, Pablo! (3 de agosto de 1836).

Finalmente, podemos destacar el valor costumbrista de los escritos de Musso. Efectivamente de su *Diario* se desprende información de numerosas cuestiones que atañen a la vida social en los ambientes operísticos del siglo XIX madrileño. Musso no duda en referir descripciones, costumbres, lugares, incluso situaciones, como el convite al que le invita Piermarini. En él encontramos el estilo del Musso del *Diario*, con el tratamiento de los principales temas que hemos señalado - goce estético, elementos costumbristas, aspectos musicales y teatrales, etc.- con lo que acabamos nuestra exposición:

Había tenido recado de Piermarini convidándome a comer y realmente fui al Conservatorio y encontré ya a mi gente en la mesa. Tomando parte, ocupé mi asiento al lado de Madrazo y a la izquierda de uno de sus pimpollitos y, acto seguido, el señor Director me presentó a los señores Florez Estrada y Miranda, con los cuales dijo algo (ilegible) de mis gobiernos civiles. Alguna otra cosa se habló con el señor Gasó, con quien después me dio conversación más seria sobre el Canal de Tamarite, que ahora se ha puesto a cargo de una empresa general, y ésta admite acciones de ocho mil rs. pagaderos en ocho años y veintiún plazos. Hízose mención de la empresa de los Ojos de Archivel y prosiguió sobre mesa con un despachito teniendo a la vista la Memoria mía sobre los riegos de Lorca impresa en el *Tratado de las aguas* escrito por Vallejo.

La comida ha sido opípara y, además de los expresados y de la otra niña y de la venerable doña Susana que parece ser aya de ambas, han estado la Lema y la Plañiol, y con esto la conversación ha sido más animada y se ha hablado de óperas y se ha hecho la declaración de guerra en forma a los bigotes y perillas que quiere sacar la primera en los

*Montescòs*. Allí se tocó la especie de si su madre era algún tanto disimulada y hubo indicaciones, risas y expresiones significativas por parte de Madame Piermarini.

Vino Masarnau, fuese la Lema al ensayo, vino más gente y, entre otros, Sabau, que también anda en lo del canal. Apareció Revilla, armóse un concierto, silencio profundo. Sinfonía de la *Semíramis*, concierto de violín, sonata al piano por Masarnau, que lo lució de lo lindo. Cantaron las hembras y un macho. ¡Oh, qué voz la de la Plañiol! ¡Qué cuerpo! ¡Qué torrente! ¡Qué bajos! Pero, sepan ustedes, que ya no hay nada de la Vestal, porque es ópera para tiple. Los *Árabes* tampoco por el tenor. *La donna del lago...* se necesitan dos tenores y tenemos medio y dos tercios de otro [...] no se cansen ustedes: *El Tancredo*.

- Vea usted -dice la Plañol-, qué ópera tan vieja para mi debut. ¡Cáscaras, y cómo se puso!

En fin, el *Tancredo* y con bigotes, que así está en el figurín.

¿A ver? *Raccolta de' figurin all' uso del teatro*. Allá un Milán iluminado; pero, aunque con la salvaguarda de *tutti i tempi*, son de capricho.

A las once se acabó y nos fuimos cada mochuelo a su olivo (26 de abril de 1836).

## APÉNDICE

### I. Crítica de óperas presenciadas en el año 1836

Enero. Día 15. *Norma*, ópera: crítica

La Manzocchi ha estado feliz en algunos pasajes, señaladamente en el *Non sai che il mio furore passa il tuo?* y en el *No sai tu che ai figli in core questò ferro...* Ronzi ha estado asaz desgraciado. En cuanto a la música, habiendo adquirido la partitura con acompañamiento de forte piano para examinarla, lo haré aparte procurando tener presente el efecto que me ha causado su representación

Febrero. Día 3. *Norma*, ópera: crítica

Bien ha representado la Manzocchi la distracción o enajenamiento que le produ-

ce la declaración de Adalgisa y el modo cómo, interpelada por ella, vuelve a sí y dice: *Segui, t=ascolato*. Es muy bella singularmente en este pasaje la música. Aquí el poeta intercala algunos versos de recitado en boca de Norma, y el compositor enlaza muy diestramente el canto de Adalgisa con ellos. En el segundo acto, al fin Norma no escucha ni a Polión ni a su Padre ni al coro; sólo piensa en reconvenir al primero insistiendo como en único y principal argumento en aquello de *Qual cor tradisti? Qual cor perdisti?* que repite a cada paso y está muy bien dispuesto por el compositor. Esta noche la Manzocchi en aquellos versos *la mia mano afflitta sei* no puso la mano izquierda sobre el hombro de Polión, antes bien, los cantó algo desviada. *Padre, imprego lazar*. Muy bien el menor y la fermata. *Padre!, ah Padre mio!* Acentos de dolor y de ternura muy bien expresados.

Marzo. Día 2. *La Muda de Portici*, ópera: crítica

La han anunciado como última función por acabarse la contrata de Ronzi. No ha salido mal. El dúo del segundo acto ha tenido, como siempre, grandes aplausos. Pero la gente ha cargado en el otro teatro en busca de *El Trovador* [tragedia de García Gutiérrez]

Abril. Día 20. *El nuevo Fígaro*, ópera: crítica

Amalia, hija de un barón prusiano se enamora de un francés, pero el padre no entra en la boda. Leporelo proporciona al joven la entrada en casa, fíngese que obsequia a una modista para más bien engañar al padre y, al fin, como es de reglamento, se vence todo y los muchachos se casan. El libretto no carece de gracia. Púsole en música Ricci, y no deja de tener propiedad. El final de primer acto tiene cierta novedad; hay un quinteto apreciable; abunda en piezas concertantes donde luce el compositor su destreza en la armonía. Procede, en general, por pasitos sueltos o picados, aunque a veces encadena bastante el canto. Hay prolijidades y canturía que podemos llamar de escuela o del estilo del

día sin señalarse de un modo notable. Salas ha lucido en el papel de Fígaro, que ha desempeñado con naturalidad; Regini no lo ha hecho mal en el del barón; la Ridaura se ha esmerado en el de la modista; Sentiel ha hecho su primera salida en el del francés, y se presentó muy tímido, pero le alentaron los aplausos del público. Su voz es dulce, pero no corpulenta, su estilo de buen gusto, el del conservatorio donde ha aprendido. La Lema ha hecho de Amalia y ha dado a entender que es realmente para papeles serios.

Mayo. Día 7. *Montescos y Capuletos, ópera: crítica*

Unanue se había excusado por estar indispuesto, mas quisieron llevarle a la cárcel y no ha tenido más arbitrio que salir a las tablas. En toda la representación se le conocía el mal estado de su salud y los demás también han trabajado con poca gana y tenían razón. En la salida de Romeo hubo una equivocación en Reguer, la orquesta se pasó, los demás se quedaron estupefactos, el público empezó a reírse y a murmurar, Unanue rompió por en medio y al final se enderezó el canto, salió adelante medio torcido. Cantaron su dúo la Lema y la Ridaura y aquella manos, Señor, aquellas manos, que una y otra no sabían cómo enlazar ni donde ponerlas... En la toronba taparon a la señorita Julieta con su cubierta a modo de tumba y aquello ya estaba más parecido. Cantó la Lema el rondó de la María Lalande, que ya se sabe viene muy a propósito, pero se le atravesó no sé qué en la garganta y salió como el diablo quiso. Vaya en gracia. Las damas no estaban para gracias luego que concluyeron la función; pero que quieras que no, se disponen para mañana.

Junio. Día 1. *Tancredo, ópera: crítica*

Ha salido bastante bien, puesto que a la Plañiol se le han ido algunos puntos a donde Dios ha querido. Ella misma conoce que en estas noches lo ha hecho mejor que la primera y se muestra docilísima y agradecida a las advertencias que se le hacen, por lo que me he tomado la libertad de aconse-

jarla que estudie para la acción los modelos antiguos y le he hecho una u otra advertencia sobre el movimiento de los brazos. Parece que la Carmona se ha puesto de puntas con ella sin saber por qué. He dicho a la madre de la Lema lo de Gutiérrez [hacerle un retrato] y ha convenido en ello.

Julio. Día 4. *Ana Bolena, ópera: crítica*

Anoche entró con mal pie. Desde luego se anunció que se suprimía la cavatina del tenor porque Sentiel estaba indispuesto y, para remachar el clavo, la Plañiol, al empezar la romanza, se quedó sin voz por una ronquera o constipado fuerte que le sobrevino. El público lo conoció y le hizo justicia, compadeciéndola en los poquísimos versos que en el curso de la ópera volvió a cantar. Mas con esto se desazonó y los demás cantores empezaron a temer, de suerte que, durante el primer acto, fue el drama sosteniéndose con trabajo. No obstante no salió mal uno de los dúos, en el bajo y tiple hubo lo que es natural en un autor que pisoteando la cola a la dama y dándolas en esto que reír, se aturde y luego no vuelve en sí. La Ridaura ha estado condenada a pisotones pues antes el pajecillo mudo le pisó el velo. Por fortuna, sacó a todos de aquella especie de inquietud el *Guadici, ad arma!* en que la galleguita se acordó de quién era y, cobrando bríos, hizo que los cobrasen las lunetas y empezaron los aplausos. Con esto, ya el segundo acto, salió a satisfacción. *Sul suo cayao aggravati un Dio* se dijo con tal furia y rabia con que decirlo puede una mujer ofendida y celosa. *Mia rivali!* acabó de descubrir los celos. *Fuggiem, fuggi con precipitacion e ira. Sorgi... Ah! Sorgi.* Con blandura y decoro. El alma que da esta joven a los versos y al canto vale más que los gorgoritos de otras. Al final de la ópera, en cuanto a las pasiones pudo estar más expresiva. La composición abunda en imitaciones de otros maestros.

Agosto. Día 5. *Gemma di Vergy, ópera crítica.*

Anoche se ejecutó la primera representación de esta ópera y en ella mal hizo su

salida D. Pedro Lei, bajo. Éste tiene voz de barítono, no es desagradable a mis oídos; canta como profesional con buena escuela y es bastante buen actor. Tatti es un mozo con voz algo desabrida y modales beduinos, lo cual puede ser un primor o un defecto. La Alberti lució mucho en la primera y última aria, en las cuales hizo bellos juegos de garganta y así fue muy aplaudida. Como actriz se desacreditó: sus meneos de cabeza, sus ademanes de amenaza con una u otra mano eran de rabanera; pero donde le echó a perder completamente fue en el segundo acto, en la escena del puñal; estuvo tan grosera, tan desairada, tan brusca, tan amanerada que no pudo menos de excitar la risa general; si bien, realzó con ello sobremanera el mérito de la Lema que recordaban con elogio aun los más apasionados de la gorda; en suma, todos los lances de paseo y de movimiento fueron caricaturas. Reguer lo hizo bien en la introducción y mereció y obtuvo aplausos. Ésta, un coro, un nocturno y un dúo del segundo acto son las mejores piezas de la ópera. En ella muestra Donizetti su inteligencia en el arte: bellas combinaciones, bellos cantos, bella distribución de partes; agrada, deleita, pero no arrebató, pero no mueve; y en verdad que escenas hay donde podría hacerlo. El argumento se reduce a una dama que por machorra es repudiada, que se irrita (es natural) con la sucesora y aun quiere matarla, y a un esclavo moro que, enamorado de la despreciada, en obsequio suyo, mata a quien trajo la bula, al marido y a sí mismo; y, como después de muerto no podía asesinar a otro, se acabó la ópera. Los trajes han sido como siempre: las damas anticiparon el uso de los diamantes y no es la única falta que se ha cometido contra la propiedad. Los lechuguinos alaban el peinado de la *absoluta* en forma de espiga empingorotada, y, como la belleza debía sin duda de estar en razón directa de la altura, mereciera dobles elogios otra noche si llega a ponerse encima de la cabeza la Giralda.

Septiembre. Día 12. *Otelo, ópera: crítica.*

En la representación de anoche hubo sus trabajillos pues, en el terceto del primer acto tuvo la Alberti que avisar a Sentiel y a Regini cuando debían entrar o dejarla a ella. Pero, generalmente, salió bien y Tatti se esforzó bastante. Los versos *Incerta l'anima* están en un andante de buen efecto y le produce sobre todo la excelente repetición del último *Fuggi da ley*. La primera vez que vi esta ópera en 1822, no conservé bien en la mente este trozo y equivocadamente le censuré. El que de todas maneras merece censura es el pasajillo de *El barbero de Sevilla* introducido en el dúo del último acto. Por lo demás, la ópera, como todas las de Rossini, tiene originalidad, gracia, movimiento y expresión. En el coro de las doncellas del segundo acto, usa de una de sus invenciones, la de variar y aumentar el efecto con un mismo pasaje repetido, aumentando los instrumentos.

Octubre. Día 7. *Los Puritanos, ópera: 7ª representación*

El padre de Elvira entrega un pliego para que ésta vaya a desposarse con Arturo después de proveerse el vestido de boda, mientras él conduce a una prisionera desconocida a presencia del parlamento que la envía a llamar. Arturo se interesa por ella y, quedándose a solas con la misma, descubre ser la viuda de Carlos, Rey destronado de Inglaterra. Propónese salvarla y, con este motivo, cantan un dúo afectuoso y patético, correspondiente a la triste situación de Enriqueta al generoso corazón de Arturo, que en nada repara para atender sólo a lo que le pide el pundonor. Esto es lo que sigue a la pieza, que últimamente consideramos al hablar de la sexta representación. *Hasta ha salido bien, puesto que la Alberti no estaba tan de humor como otras noches. Mis hijos Pepe, Encarnación y Ana han ido a verla por primera vez y han quedado encantados de la función; mas la segunda se ha conmovido tanto con la música que casi toda la ópera ha estado llorando. Antes de empezarla se me acercó Martínez de la Rosa y le presenté el chico, a quien él, por*

su parte, se ofreció como un amigo, dijo, de su padre.

Noviembre. Día 2. *Los Puritanos, ópera: 10ª representación*

Cuando Arturo huye con la Reina, los sonos profundos y sordos de los bajos anuncian la zozobra de los fugitivos y los designios de Ricardo; poco a poco se apagan las voces, se alejan los personajes; nuevos motivos bulliciosos anuncian la llegada de Elvira acompañada de su padre y tío y de otros muchos: vienen por Arturo; pero Arturo ha desaparecido. Huye con la extranjera, ha cometido doble traición contra el Estado y contra su esposa. Los redobles de los tambores, la confusión de los instrumentos y de las voces denotan la agitación de los ánimos. El Gobernador y la tropa, espada en mano, vuela a detener a los traidores. El uno se desespera, queda inmóvil, y, a poco, da claras señales de tener perturbada la mente. Se lamenta, llama a su esposo, cree verle, toma a Ricardo por Arturo, le reconoce y expresa todos los sentimientos de su alma en canto dulce y suave con acompañamiento de flautas y clarinetes, produciendo excelente efecto los *pizzicatos* de los violines, violas y, sobre todo, del contrabajo. De repente, se queja con pocas y sentidas expresiones en sonos rápidos y agudos. En fin, el trastorno y confusión universal no permite que se entiendan unos a otros; todos hablan, todos preguntan, todos responden, todos se indignan, todos se compadecen, y esta caos aparece muy bien expresado en el coro y en los acompañamientos. Así acaba el primer acto. La Alberti ha lucido y ha tenido muy repetidos aplausos: el dúo de la libertad ha gustado como siempre. En medio de los recuerdos, que no faltan en este ópera, se advierte unidad de melodía. Obsérvese el motivo o tema de la polaca y cotéjese con los de casi todas las piezas, y sin embargo de variar el compás y el aire, se advertirá cierta conformidad que indica el carácter general de la composición y el tino del Artista.

Diciembre. Día 13. *La loca por amor, ópera: 1ª representación*

Conocida es y aun famosa la Nina de Paisiello, reputada por algunos la obra maestra de aquel grande hombre. Con ella logró arrebatar a los oyentes y, en verdad, que para lidiar con él era necesario ser un Rossini. Lo ha emprendido Coppola, cuyo es el *espartito* de la cantada esta noche. La han desempeñado la Alberti, Lei y Salas, los tres estimados del público por su buen desempeño; y aquella, según el cartel, se ha hecho admirar en Italia ejecutando el papel de Nina en esta misma ópera. A pesar de todo, no ha gustado y ambos actos, principalmente el segundo, han concluido silbados. Yo no he advertido en la composición un motivo que me haya causado novedad, ni aun excitado mi atención, lo cual quizá haya sido también efecto de un más que decente dolor de cabeza que me molestaba. Veremos otras noches, si continúa representándose, el eco que me causa, y formaré juicio de la obra.

Diciembre. Día 14. *Belisario, ópera: 8ª representación*

He cedido a mi hermano el asiento y, para percibir qué tal es desde allí el efecto, me he encaramado a la tertulia. Realmente queda el oído mucho más satisfecho que en las lunetas. La distancia proporciona mejor los ecos, suavizando las aspereza de los fuertes y disminuyendo el ruido de los instrumentos. Convengo con Reart en que la voz de la Lema campea maravillosamente en el terceto del último acto, distinguiéndose entre todas y aun en el estrépito del coro y causando una impresión tan dulce y agradable como extraña en la combinación que producen los sonos que de cuando en cuando despide en los de los demás cantores y de los instrumentos. La pieza concertante con que da fin el primer acto es también maravillosamente oída desde aquel punto. Largo sería referir los pasajes en los que se advierte la maestría del compositor que, en cuanto a la armonía, no tiene apenas quien le iguale.

## 2. Crítica de óperas presenciadas en el año de 1837

Enero. Día 15. *Chiara di Rosenberg*, ópera: 6ª representación

Entrada regular y aplauso al dúo de las pistolas. Como se han repetido tanto otras óperas puesto que de mérito sobresaliente, ya se deseaba recordar los cantos de ésta que tampoco es despreciable y yacía olvidada ha más de dos meses. Así ha venido a mis oídos cierta novedad y por ello me ha parecido doble mejores el dúo de Chiara y Montalbán, el terceto de los tres bajos, el final del primer acto y el del segundo y, sobre todo, el dúo de las pistolas. La ejecución ha sido buena especialmente por parte de Lei.

Febrero. Día 7. *Eran due*, ópera: 15ª representación

Como de martes de carnaval. Salas ha mudado enteramente la música del aria de su salida y de la parte que le corresponde en el terceto siguiente, y ha hecho mil caricaturas con las que ha excitado la risa de la concurrencia que no ha dejado de ser bastante, y le ha correspondido con algunos aplausos. Por lo demás nada hay que añadir a lo dicho en otros artículos de esta ópera.

Abril. Día 23. *Los Puritanos*, representación de anoche

Mis hijas cuidaron ayer de proporcionarme billete para la ópera y fui allá con mi chipirín [su nieto]. La Alberti hizo con su voz cosas que parecían imposibles y por ello obtuvo vivísimos aplausos. La ópera había ya tiempo que no se echaba y por lo mismo atrapó gran concurrencia. Yo, por mí, no había estado en el teatro desde carnaval, exceptuando el día del beneficio de la Lema. Por todas estas razones debió producirme una impresión gratísima y realmente estuve a ratos embelesado. Mas así como no haría más que repetir fastidiosamente lo dicho en otros artículos, si ponerme ahora al mérito de la composición, así ¿faltaría a la verdad si dijese que gocé de placer extraordinario? No por cierto; a veces me

vencía el sueño, a veces me dominaba el fastidio, a veces (y era lo más) me desazonaba con humor que con más o menos fuerza alteraba mis sensaciones y me inducía a declararme guerra a mí mismo. A la verdad, cuando disgustos continuos roen el alma, no hay que pensar en que la máquina esté debidamente templada para admitir cosas placenteras. Quita el motivo de la pena y yo respondo de lo demás: si no hartó hará uno en tener resignación.

Mayo. Día 14. *La Straniera*, ópera: primera representación

Supónese que el argumento de esta ópera está sacado de la historia de Francia. De la de cualquiera parte puede haber salido pues no sólo quebranta la verdad histórica sino que todo el libretto es un hatajo de inverosimilitudes y desatinos. Bellini, sin embargo, sacó de él mucho partido haciendo una de sus bellas composiciones puesto que, en mi juicio, deben anteponérsela Norma, Montescos y Puritanos. Sobresale en la Straniera un terceto del primer acto y hay mucha gracia en ciertas cosas. En general, se oye en ella aquel canto afectuoso, expresivo, propio de la situación. Muy de notar son a veces los instrumentos, especialmente en una salida y en un acompañamiento de flauta. Anoche se ejecutó la primera representación en la cual se presentó la Brigherti, nueva, pero recomendable a la verdad en figura y en voz. También salieron Passini y Cavaceppi, aquel con su hermosa voz y acción grotesca, éste inferior a Lei. La Corradi, para segunda, tal cual. Decoraciones y trajes como suele la Empresa.

Junio. Día 1. *Los Puritanos*, función de anoche

Para probar el efecto de la ópera, me encaramé en la 3ª fila de la tertulia, ocupando el número 11. El efecto es bueno, pero aquel número oculta un lado del teatro: es mejor el 10, que también tiene al lado una pared o tabique (de madera se entiende) en donde puede un hombre recostarse y desde el cual debe verse mejor la escena. La Alberti hizo en el 2º acto co-

sas nuevas. Tatti cantó bien, como suele, y se le oyó mejor la pica de salida, porque le bajaron medio punto a re bemol. En el puesto donde yo estaba, casi solo en la fila, recostado en el rincón, a ratos dormitando, llegaba a mis oídos muy perceptible y no menos dulcemente el eco de los cantores y embargaba deliciosamente el alma. Allí seguía en mi interior las piezas y conocía cuán suave y graciosa es la música de los Puritanos. Ciertamente una buena ópera es la cima de los espectáculos.

Julio. Día 3. *Semíramis*, representación de anoche

Desde los primeros compases se da a conocer el ingenio de Rossini y aun el entusiasmo que le excitaba el argumento, por cierto, muy a propósito para la ópera. La remota antigüedad de los sucesos, los nombres de Babilonia, Nino, Semíramis, el uso de la máquina, llevan consigo un encanto que levanta el pensamiento y le traslada a regiones desconocidas. Así, Rossini, en sus motivos ha puesto un no sé qué que adivina y arrebatada, especialmente en las situaciones terribles y en aquellas que requieren energía. Pero, repito, como otras veces dije, que pasada la introducción, y a pesar de la belleza de las piezas siguientes, no encuentro al gran maestro, o, por mejor decir, a Semíramis, hasta el final. En cuanto a la ejecución me remito a lo dicho en otros artículos. Por ausencia de Tatti ha hecho Arigotti el papel de Idreno, y no lo ha desempeñado mal.

Agosto. Día 21. *El Pirata*, representación de anoche

Con el estómago indispuerto, vencido del sueño, ahogado de calor y disfrutando de malos olores que, de cuando en cuando, se dejaban sentir, ¿qué placer puede dar la música? Agréguese una gran cantora que, sin embargo, no siente, y un cantor de grande habilidad con modales groseros y otro cantor, que conoce bien el arte pero con él no puede vencer la dureza de su voz, y digan qué resultará del conjunto. A pesar de todo, es tan bella la música de esta ópera

que, a no ser de piedra, no es dado resistir a su atractivo. Coros con mucha novedad, cantos a veces en periodos cortos con cadencias extrañas, piezas en donde con frases rápidas va pasando de uno a otro el canto, finales de efecto, melodía dulce y expresiva, y en el terceto del 2º acto una cavaletta o conclusión que denotaba muy bien el furor de los rivales o enemigos y la confusión y afectos de la hembra... En otras representaciones, con más gusto y atención, se podrá estudiar mejor el mérito de la ópera. El teatro estuvo lleno y hubo muchos aplausos.

Septiembre. Día 11. *La Cenerentola*, representación de anoche

Silbada cuando se representó a principios del año pasado, ha sido ahora tan aplaudida que el dúo de bajos la primera noche y anoche se hizo repetir. Ve ahí lo que produce la buena ejecución. La Alberti, puesto que no la mejor actriz, ha sido la que mejor ha cantado y Cavaceppi sigue a Galli en el mérito del desempeño de su papel. Lei ha hecho el suyo con nobleza y Arigotti tampoco ha estado desgraciado en el de Ramiro. La pobre Serrano ha suprimido su aria y ha hecho bien. La música de esta ópera es muy graciosa pero, fuera de uno u otro pasaje, no es *bufo*, sí puede serlo alguna vez la música. Hacen reír los actores por los ademanes, por la acción; el canto deleita y alegra si se quiere, pero pudiera acomodarse a papeles serios.

Diciembre. Día 30. *Los puritanos*, ópera; 19ª representación

A pesar del frío, de los cuidados, de los quehaceres, de las especies que calientan la cabeza, tres horas de música deliciosa pasan sin sentir, quitan la incomodidad, alivian la fatiga y preparan el ánimo para nuevas tareas.

3. Musso y su fervor por Bellini

Día 16 de noviembre de 1836. Día 16. *Visita a la Lema*

A muy poco de estar yo allí entró [Mateo José Buenaventura] Orfila [Mahón, 1787-

París, 1853, dedicado al canto en su juventud] que ha estado en Italia y en Francia, y tiene conciertos en su casa, y es profesor de música. Con tales antecedentes ya pueden ustedes discurrir que la conversación rodaría sobre música y particularmente sobre óperas. Pero aseguro a ustedes que me quedé tamañito de oírle. No extrañe que el nombre de Paisiello se pronunciase como el de un entecillo de poco más o menos, porque al fin vivió el siglo pasado. Pero... ¿lo creerán ustedes? Bellini no supo componer: sólo hizo buenos *El Pirata* y la *Norma*, y, aunque aquella es mejor que ésta, porque en ésta hay piezas frías, lo demás es basura y la *Straniera* es detestable. Donizzetti es el gran compositor del día, como un hombre que ha hecho mil y una óperas en 34 años que lleva de edad, y como hombre que hace soberbias piezas concertantes con instrumentación riquísima.

- Todo eso va bien Sr. Orfila y yo confieso que tengo a Donizzetti por el primer armonista de Europa, más a mí no me causa su música el efecto que la de Bellini; la *Norma* me conmueve, la *Gemma* no.

- ¿Ni la Ana Bolena?

- La Ana Bolena a veces pasa del oído al alma, y ya dije en una ocasión que Donizzetti no olvidaba absolutamente la expresión, pero no sobresale en esto. Hablo de la expresión que llega al alma, a más claro, de la expresión de las pasiones. Su música es rica, pero no pasa del oído y así, después de haberla oído 2 ó 3 veces me fastidia, la de Bellini siempre me arrebata.

- ¡Oh!, la de Donizzetti tiene grande expresión, es mucho su saber; hace un quinteto, que consta de 5 cantos y, para inventarlos se necesita genio y luego añade una instrumentación que pasma. Bellini no tenía genio hablando en castellano puro; no debía de tener mucho, porque su música y su cara están diciendo que no tenía nada de iracundo, ni rabioso; entiendo que tenía exquisito gusto y que en lugar de estudiar las 4000 maneras en que pueden combinarse los sonos, estudió la genealogía de los tonos con el corazón, cuando a éste le

domina algún afecto, y procuró expresarla en sus notas. En suma, usted no se cansa porque yo no tengo la culpa de que ésta o la otra música produzca en mí este o aquel efecto. A mí me encanta la música que mueve mi corazón y me fastidia a la corta o a la larga esa otra música sublime en donde no veo sino combinaciones armónicas.

- Pero, amigo, vea por qué nunca podemos estar acordes. A mí la música me hace pensar, obra en mi cabeza, no en mi corazón (no era menester que lo jurase)... y admiro aquellas combinaciones, aquel arte, para casar los cantos y aquella instrumentación, aquella armonía.

- Ahí está el genio. ¡Oh, y qué situaciones esas! ¡Oh!, y qué pasiones en esqueleto, donde...

- Perdone usted; ya ha hablado del quinteto y, dejando a un lado esas pasiones que no obran en el corazón sino en la cabeza, porque ni las he experimentado en mi vida, ni las entiendo, añadiré que todavía comprendo menos esotras pasiones, quiero decir, el efecto que puede producir en mi alma, ora resida en el alma, en el corazón o en la cabeza o en el diafragma, las pasiones de cinco personas puestas en fila, charlando todas a un tiempo y por añadidura durante 80 instrumentos que no dejan entender lo que aquellas dicen. Así que para mí la pasión de una persona sola, o cuando más el diálogo entre dos que forman contraste, expresada en un canto sencillo, pero análogo a los tonos, que usa esa misma pasión cuando nos agita a los que vivimos en este mundo, y sostenido por una acompañamiento aún más sencillo que no haga más que realzar los tonos del cantor, obra sobre mí de modo que no puedo explicar; lo otro para mí es algarabía y ruido, no lo entiendo, no lo veo en la naturaleza, y, como no lo veo en ella, *quodcumque ostendi, mihi soc, incredulas odi*. Este canto sencillo es para mí lo sumo del ingenio y del arte.

- Un canto así no se oye sino una vez al cabo de mil años.

- Auto a favor. Luego es más difícil que esotras difícilísimas combinaciones.

- Oh, Bellini no las hacía porque no era capaz de ello. Su instrumentación, siempre miserable, no la podía poner sino valiéndose del forte piano y tardaba un año en cada ópera. No así Donizzetti, que hace una ópera en 7 días, toma el libretto, se pone a cantar y, acto continuo y sin instrumento, se pone a dictar al amanuense toda la partitura.

- Usted tiene razón, así sale ella.

- ¿Qué?

- Que (lo que es para mí) no me parece gran falta que Bellini meditase mucho lo que hacía. Racine tardaba también un año en hacer una tragedia y a mí me gusta más la *Andrómaca* o la *Fedra* que todas las comedias de Lope de Vega.

- Ya, pero Racine vino después que Lope y no es extraño que compusiera mejor.

- Perdona usted. Jamás estudió Racine a Lope; solo estudió a Sófocles, Eurípides y Séneca y a éstos también los conocía Lope. Pero, en fin. Ercilla vino al mundo 1500 años después de Virgilio; versificaba con gran facilidad y con todo eso la *Eneida*, que tardó 11 años en componerse, me parece sin comparación muy superior a la *Araucana*. Supongamos, con todo eso, que Bellini no fuese capaz de formar una pieza concertante con el primor que Donizzetti; podrá decirse con toda verdad que

Donizzetti tampoco es capaz de componer un canto como el del la *Norma*, y así deduciríamos que no cabe comparación entre ambos. Newton era quizá el talento más asombroso de Inglaterra y con todo eso no era capaz de componer una escena como la de Shakespeare.

- No es exacta la comparación, porque aquí se trata de dos compositores de música.

- Pero el uno es el gran matemático que se propone resolver los problemas más difíciles de armonía y el otro el poeta que toma la lira para enternecer a los oyentes.

- ¡Oh, no señor!; Donizzetti no es matemático...

- ¿Ni aun eso?

En fin, el hombre se levantó y se fue e hizo muy bien.

Apenas se volvió la espalda se trató de saber qué opinaban los circunstantes, la Lema, su hermana, y Vega. Todos, *nemine discrepante*, prefirieron a Bellini, y el último dijo que como Orfila hablaban casi todos los profesores, de donde él infería que pues Bellini tenía muchos enemigos, forzoso era que tuviese gran mérito.

- Lo mismo infiero yo -contesté- y no me detengo en afirmar que esa guerra que le han declarado no significa sino que él ha oscurecido a todos.