PRETERITOS MUSICOS HISPANICOS

PAGINAS HISTORICAS

POR

JOSE SUBIRA

NOTA PRELIMINAR

Presentarán estas páginas sucintos aspectos biográficos de creadores, intérpretes y teóricos olvidados hoy en buena parte, aunque dieron luz o brillo en pasadas centurias, ya como nativos de nuestro solar, ya como arraigados en él cuando abandonaban la patria que los viera nacer para establecerse aquí, llegando a identificarse con el espíritu español, cual lo habían hecho también otros músicos tan universalmente admirados como Doménico Scarlatti y Luigi Boccherini.

En vez de limitarnos a repetir o condensar lo que acerca de aquéllos refieren historias, diccionarios y biografías, mostraremos en bastantes casos un panorama que perfilará mejor algunas personalidades, para deshacer tradicionales errores que pasaban de pluma en pluma y de imprenta en imprenta, por cuanto nuestras constantes rebuscas nos han permitido hallar en viejas fuentes novísimas puntualizaciones dignas de consignarse o novísimos datos geográficos y cronológicos merecedores de recogerse.

I

FRANCISCO MANALT

Tales son el nombre y el apellido de un artista que se distinguió en Madrid como compositor e intérprete al promediar el siglo XVIII, y que, sin embargo, cayó luego en un olvido casi absoluto, por lo que Fétis, siempre tan escrupuloso, no lo incluyó en su detalladísima *Biographie Universelle des Musiciens*... ni le dedicaron con posterioridad la más leve mención las publicaciones similares, tanto nacionales como extranjeras.

Brilló Manalt con destellos propios en la Capilla, la Cámara y la Opera Reales. Además dio a la estampa una producción musical cuya portada dice: "Obra harmonica a seis sonatas de cámara de violin y bajo solo dedicadas al Excmo. Sr. D. Pedro Téllez Girona, Duque de Ossuna, etc., por D. Francisco Manalt, Músico de la Real Capilla de S. M. C." (es decir, de Su Majestad Católica). Esta dedicatoria quedó fechada en Madrid el año 1757. Existe un ejemplar de la misma en la Biblioteca Nacional, y por estimarse muy plausible su mérito, transcribió dicha *Obra harmonica,* realizando el bajo, para completar el acompañamiento, el docto compositor P. José Antonio de Donostia. Aderezada en tal forma, la ha incluido en sus publicaciones el Instituto Español de Musicología, haciéndola preceder de un extenso prólogo firmado por el autor de estas *Páginas históricas.* Conviene recordar que durante los siglos XVII y XVIII era correntísimo publicar las obras para voz o instrumentos solistas con un acompañamiento instrumental, sin más adición que la del bajo, y que el músico acompañante —clavicordista, por lo común— improvisaba la armonización a la vista de aquel sistema taquigráfico, por decirlo así.

Mis investigaciones en la riquísima documentación del Archivo del Palacio Nacional (antes Real) me han permitido ensanchar con amplitud las escasas noticias que se tenían de este músico, puntualizando aspectos biográficos dignos de nota. Habiéndose distinguido pronto Manalt como violinista, al modificarse en el año 1733 la "planta" o plantilla existente en la Capilla Real, desapareció el arpa como instrumento obligado antes, pero se conservó el archilaúd, y se elevó hasta once el número de violinistas, que sólo era de cinco, justificándose la novedad "por ser este instrumento tan necesario para la música moderna", como declara un documento fehaciente. Merced a tal innovación fue ahora el primer violín aquel Jaime Facco, que años atrás había estrenado, bajo el patrocinio de la corte, una ópera con letra española del poeta cesareo D. Josef de Cañizares, cuando ese músico recién llegado de Italia fue recibido con todos los honores en Madrid, aunque luego habría de palidecer su estrella. Y el último violín era el joven Francisco Manalt, pues existía un escalafón y se ascendería por antigüedad.

En un Memorial de 1737 declaró Manalt que había ingresado antes en la Real Capilla por hallarse en la obligación de mantener a sus padres y hermanas. Y el Patriarca —jefe superior de aquel organismo— había apoyado la petición de ingreso teniendo en cuenta que el solicitante había asistido a la ópera que tuvieran los señores Infantes, tocando con los violines pertenecientes a la Real Capilla. Ingresó, por tanto, y desde luego con honor, en dicho cuerpo filarmónico. Al producirse inevitables bajas, Manalt ascendió paulatinamente en el escalafón, y poco antes de morir ocupaba el quinto lugar en la escala de los violines.

Su nombre no cayó en completo olvido un siglo después. En efecto, al publicar Mariano Soriano Fuertes su *Historia de la Música Española* trazó un sucinto cuadro filarmónico diciendo que un sobresaliente discípulo de Tartini, llamado Cristiano Rinaldi, vino a España, y si bien, según Teixidor, superaba en mérito a tan insigne violinista, encontró en nuestro país a un colega, llamado D. José Manalt, "que le disputó con ventaja la supremacía en dicho instrumento". Claro que, por error, se dijo "Don José", donde hubiera debido consignarse "Don Francisco". Era, pues, vivo aún el recuerdo de aquel intérprete como violinista, si bien se había confundido su nombre de pila por obra del tiempo.

Dicha *Obra harmónica* habría de tener dos partes, constando cada una con seis sonatas, pero la segunda se perdió, sin duda, para siempre. En cambio se conserva la fecha en que Manalt falleció. Era desconocida; sin embargo, hallé la partida de su óbito en la parroquia madrileña de San Martín. Por ello supe que Manalt murió el 16 de enero de 1759. Había nacido en Barcelona y dejaba por herederas a una hermana suya y a su prometida, con quien estaba a punto de contraer nupcias cuando sobrevino la defunción, como declara ese documento fehaciente.

II

MANUEL PLA

Según testimonian historiadores hoy centenarios, en el siglo XVIII eran tres los hermanos catalanes apellidados Pla, o Plas en plural, y los tres se habían distinguido notablemente en su facultad artística. Muy reputados en Madrid todos ellos, su fama irradió más allá de Castilla y de la Península Ibérica. ¿Sus nombres? Juan, José y Manuel. Sin abandonar Don Juan la Península, causó fanatismo en la inteligente corte del monarca portugués, que también se llamaba Juan y que en su reino ocupaba el quinto lugar entre los monarcas de igual nombre de pila. Don José traspasó los Pirineos; viajó por Francia, cruzó el Canal de la Mancha y estuvo algún tiempo en Inglaterra; retornó al continente y se asentó en Alemania. Aquí entró al servicio de Carlos Alejandro, Duque de Witenberg, cuando el famoso operista italiano Jommelli —preclara figura al promediar el siglo XVIII— dirigió la capilla musical de aquel magnate, el cual, en sus entusiasmos filarmónicos, se hizo rodear de los más sobresalientes profesores europeos. Cuando falleció D. José, dicho Duque no solamente le hizo solemnísimos funerales, sino que, por añadidura, dispuso que lo enterraran en su propio panteón, si damos crédito a lo expuesto por Teixidor.

Don Manuel Pla merece un párrafo aparte y otros más empalmando con él, pues superó en mérito a D. Juan, el portuguesizado, y a D. José, el germanizado, según repiten los historiadores musicales. Fue un excelente clavicordista y un compositor eminente. En su producción se cuentan piezas vocales e instrumentales y obras de música tanto profana como religiosa: sinfonías, conciertos, serenatas, tríos, dúos, arias, villancicos y obras teatrales. Por lo fecundo, según los historiadores de tiempos anteriores al nuestro, brillaba por su portentoso ingenio, bastándole ver una poesía cualquiera para cantarla al punto con melodía improvisada y adosarle un acompañamiento adecuado ante los instrumentos de tecla. Si en tal afirmación hubiese hipérbole, no asumimos la responsabilidad del

falso decir. En todo caso es indudable que se granjeó sólido prestigio como compositor cuando promediaba el siglo XVIII, como lo demuestran los hechos históricos de que daremos cuenta en los siguientes párrafos.

En el año 1752 se cantó, en uno de los teatros reales, una serenata encabezada con el título *L'Endimione.* Se trata de una obra en dos partes. Manuel Pla había puesto música a la primera y Francesco Montali a la segunda. ¿Qué se ha hecho de esa música, como de tantas otras poco afortunadas en cuanto a su futura conservación? Nadie lo puede afirmar hoy.

En cambio, la Biblioteca Nacional posee manuscritas "Seis divertimentos para dos violines", de Manuel Pla, conteniendo cada uno seis números, como lo detalla el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid,* redactado por dos Académicos de nuestra Corporación: Higinio Anglés y José Subirá, y publicado por el Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La Biblioteca Municipal de nuestra Villa del Oso y el Madroño custodia la música de tres autos sacramentales firmados por Manuel Pla, a saber: *Los trabajos de Adán* (representados en 1757), *La fe de Abraham* y *La lepra de Constantino.* Da cuenta de ellos mi *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid,* en prensa actualmente. A esa última producción le dediqué buena parte de un artículo de investigación en *Revista Musical Catalana* en 1933. Además reproduje unas *Seguidillas* transcritas para voz y piano por mí. Las hubiera denominado *Seguidillas a lo divino,* dados su carácter severo y el asunto de la letra, pero me abstuve de proceder así, pues hubiera producido una consonancia poética al añadir que pertenecían al auto sacramental *La lepra de Constantino,* y las denominé *Seguidillas religiosas.* Posteriormente las incluí en mi colección *Los Maestros de la Tonadilla Escénica* (publicada por la Editorial Boileau, de Barcelona). Más tarde las agregó a su repertorio la famosa soprano Victoria de los Angeles y las grabó en discos, por lo que dicha producción, armonizada y transcrita por mí, se canta en diversos países de Europa y América. Y también se incluyó en el repertorio de la Escolanía del Monasterio de Montserrat esta misma obra.

No obstante su pretérito renombre, Manuel Pla se halla ausente en

los diccionarios musicales del pasado siglo, aunque Fétis lo cita pasajeramente, en unión de sus otros dos hermanos, mencionando el apellido bajo la extraviada forma Plats.

¿Era catalán Manuel Pla? Así lo han repetido los historiadores. Sin embargo, deseché tal error al descubrir su partida de defunción en la parroquia madrileña de San Martín. Aunque hijo de padres catalanes —D. Juan Bautista Pla y D.ª Isabel Ferrasola— había nacido en la villa de Torquemada. Añade aquella partida que el difunto había sido músico de las Descalzas Reales y de las Reales Guardias Españolas. Falleció el 13 de septiembre de 1766, dejando madre y tres hermanos.

Así vivió y así murió aquel gran músico español del siglo XVIII.

III

VICENTE MARTIN Y SOLER

Es muy conocida ya, desde su madurez hasta su juventud, la existencia de este músico valenciano. Alejado, joven aún, de la Patria que le había visto nacer y dedicado al cultivo de la creación operística, brilló primero en Italia y después en Viena, donde sobresalió en pie de igualdad con Mozart, hasta el punto de que éste llevó a una de sus producciones una melodía muy popular de aquél, y finalmente en Rusia, como músico de la corte hasta que una nueva corriente sustituyó el gusto italiano por el francés y aquel músico español, viejo y pobre, tras una gloriosa existencia murió miserablemente. ¿Quién le hubiera augurado tal final al artista que, durante su estancia en Viena, tuvo la satisfacción de que la aludida melodía de su entonces difundida obra *La cosa rara, o sea Belleza y Honestidad,* fuera introducida por Mozart en su ópera, tan admirada hoy como entonces, *Don Juan?* ¿Y quién le hubiera augurado, cuando fue solicitado en 1778 por la Emperatriz Catalina II para dirigir en la capital rusa el teatro de la Opera Italiana, sucumbiría tan deplorablemente, en 1806, lejos del cielo, del suelo y del mar que lo vieran nacer.

Para celebrar el cumpleaños de la Emperatriz María Teresa de Aus-

Recientemente ha sido revelado el misterio de la juventud de Martín y Soler, merced a las investigaciones del musicólogo italiano Ulisse Prota Giurleo. Lo que él ha referido a tal respecto en la revista *Archivi* debe ser recogido con gratitud por parte de España para conocimiento histórico digno de nota. Y es lo que haremos a continuación.

Hallándose en Italia aquel músico valenciano cuando corría el año 1777, escribió la música de un baile para el famosísimo coreógrafo Charles Lepicq. Esta producción fue estrenada conjuntamente con una ópera del palermitano Platania en el teatro napolitano de San Carlos, obteniendo un éxito clamoroso. Un documento declara que Martín y Soler era "maestro español adscrito al referido coliseo en 1776", y consta dicho dato como consecuencia de una reclamación de cierto fondista a quien el músico debía una cantidad.

En 1778 Martín y Soler dirigió un concierto público, incluyendo el programa cierta sinfonía suya de un género nuevo para recrear al Monarca. Ejecutaron esa producción cuarenta violines, muchos contrabajos y no pocos instrumentos de viento, situados delante de veinte cañones. Al súbito grito de la voz "¡Fuego!", el Monarca y el Príncipe, artilleros en funciones, prendían la mecha y disparaban dos, cuatro o seis cañonazos de acuerdo con la música. Fue lugar de la acción el Real Soggierno de Margellina, y aquel acontecimiento musical causó plena admiración.

Al siguiente día el Monarca dispuso que Martín y Soler compusiera la música de la ópera destinada para el carnaval del año siguiente sobre un libreto del vate palatino Luigi Serio, titulado *Ifigenia in Aulida,* y además ordenó que el mismo compositor pusiera en música todas las ordenanzas militares.

Muy poco después fallecía el Monarca, sucediéndole en el trono el Príncipe Carlos. Tras la reapertura de los coliseos, cerrados por luto de la corte, según norma tradicional, al cumplir un aniversario de su natalicio el joven Rey el 12 de enero de 1779, se estrenó aquella *Ifigenia,* aumentada con un prólogo y una cantata a tres voces. En tan solemne día principió Martín y Soler su gloriosísima carrera de operista bajo el cielo italiano.

Para celebrar el cumpleaños de la Emperatriz María Teresa de Aus-

tria se organizó en Nápoles una fiesta de gala. La Princesa primogénita, que llevaba igual nombre y sólo contaba siete años de edad, bailó con el pequeño Príncipe de Magliano un minué cuya música había compuesto aquel músico favorecido a la vez por el talento y por la fortuna. A partir de entonces Martín y Soler estrenó varias óperas no sólo en Nápoles, sino en otras importantísimas ciudades italianas.

No fue tan venturosa su vida bajo otro aspecto, pues lo encarcelaron en 1781 por deudas que no satisfacía. Sin embargo, intervino el Monarca y dispuso que lo dejaran en libertad mediante una fianza, pues su presencia era indispensable en un concierto de bailes que tendría por marco el coliseo de San Carlos. Según el acreedor, comandante del Regimiento de Fusileros, la deuda ascendía a 421 ducados, pero sólo importaba 120 ducados, según el deudor moroso, porque la esposa del músico había obtenido el resto a escondidas del esposo. ¿Quién decía la verdad?

De otras actividades operísticas desempeñadas allí con posterioridad por Martín y Soler da cuenta minuciosa ese musicólogo italiano, de quien hemos recogido las noticias precedentes.

Para concluir diremos que en el teatro madrileño de los Caños del Peral se representaron por artistas italianos varias óperas de Martín y Soler, entre ellas *La cosa rara,* cuyas partes de canto y de instrumentos se encuentran en la Biblioteca Municipal de Madrid. Por intermedio mío se utilizó aquel material de orquesta para dar una extraordinaria audición de esa ópera en Barcelona durante la celebración del III Congreso Internacional de Musicología, en la primavera de 1936, y sus oyentes reconocieron que tal obra tenía trozos muy gustados aún en nuestro siglo.

IV

EL MARQUES DE UREÑA

Este prócer brilló en la segunda mitad del siglo XVIII como persona doctísima y como apasionado por el Arte. Había nacido en Madrid el 9 de octubre de 1744 y falleció en la Isla de León el 7 de octubre de 1806.

Siendo alumno en el Seminario de Nobles madrileño, muy pronto manifestó su afición al dibujo y su predilección por la lectura de autores clásicos. En solemnes actos públicos, con asistencia del Monarca, recibió premios en materias tan disímiles como la Física experimental y el idioma latino. Cuando sólo contaba catorce años de edad recitó poesías en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Siguió la carrera militar. Al concluir estas enseñanzas pasó a Barcelona como teniente de un regimiento, y en la Ciudad Condal no estuvo ocioso durante las horas que le dejaba libre su profesión, sino que laboró de firme para ensanchar sus conocimientos; estudió a fondo lo relacionado con las matemáticas puras y mixtas; además se aplicó a familiarizarse con la óptica, la hidráulica y la arquitectura; por si eso fuese poco, también se dedicó a tareas artísticas, pintando al óleo, al pastel, al fresco, en miniatura y en perspectiva. Aún abarcó mayores órbitas, bien pronto, su interés intelectual. Despertaron su atención y mantuvieron sus desvelos el lenguaje, la historia, la política y la moral. Llegó a dominar perfectamente los idiomas griego, latino, francés, inglés e italiano. Tanto le atrajo el latín, en particular, que lo hablaba con fluidez y elegancia, escribiendo en este idioma mucha prosa y no pocos versos. La pureza y el buen gusto con que manejaba nuestro propio idioma le abrieron las puertas de la Real Academia Española. Desde los diecisiete años de edad había pertenecido a la Real Academia de San Fernando como miembro de mérito y de honor, y muchos años más tarde fue el decano de esta Corporación.

Andando el tiempo, el Marqués de Ureña quedó encargado de la Comandancia de la población de San Carlos, en la gaditana Isla de León. Acreditó allí sus dotes de urbanista y arquitecto haciendo numerosos edificios y embelleciendo algunos de los existentes. Asimismo acreditó sus dotes en materias hidráulicas al reconocer, por encargo del Gobierno, el pantano de Lorca y predecir la catástrofe a que se hallaba expuesto, por lo que, cuando sobrevino el temido mal, un documento referente al caso declaraba con pena: "¡Cuánto valiera haberle oído!"

Estos datos se pueden leer en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde los hemos recogido con delectación. Su lec-

tura informa también que entre las obras artísticas del Marqués de Ureña se debe mencionar el cenotafio erigido en la catedral gaditana cuando se hicieron las honras del Rey D. Carlos III y un hermoso monumento alzado en Alcalá de los Gazules. Además se cita este pasaje: "Lo que hay de bueno e ingenioso en la parroquia de la Isla es la caja y tribuna del órgano colocado en el testero del presbiterio y dirigido por el Marqués de Ureña", a lo cual se añade: "Un órgano entero hizo para las monjas de la enseñanza, fabricado sin auxilio de ningún otro artífice."

Esta predilección musical de aquel prócer queda hoy patente en el libro que hizo imprimir en la oficina del famoso tipógrafo madrileño Ibarra cuando corría el año 1785, y a la cual había dado el título *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo.* Para contribuir a desterrar el mal gusto imperante a la sazón, tuvo la feliz idea de escribir las *Reflexiones* aquel varón, de quien se ha dicho que su vida "no fue otra cosa que un legado de rectitud, de sencillez y de verdad". Declaran aquellas páginas que debería ser desterrado el estilo musical introducido en las iglesias, y no tanto por la libertad de los italianos cuanto por la mala elección de los españoles, pues si lo que aceptaron de Italia hubieran sido producciones de San Martini, Jomelli o Pergolesi se podría estar muy agradecido tanto a unos como a otros. Igualmente consignó allí el autor su vehemente admiración por Gluck y por Haydn, dándose la circunstancia de que en el mismo año se publicaron esas *Reflexiones* en Madrid y se estrenaron en Cádiz las *Siete palabras de Cristo,* compuestas por Haydn para una cofradía local.

También hizo el Marqués de Ureña pinturas para la Iglesia, aun descontando unos floreros que reservó para su hogar. Al fallecer, ensalzaron todos la senciller y rectitud de su carácter, la pureza de sus costumbres, la extensión de sus conocimientos, la afabilidad de su trato y la amenidad de su festiva imaginación. Así era, en suma, ese prócer benemérito.

V

BENITO BAILS

He aquí otra insigne personalidad tan admirada en el siglo XVIII como oscurecida en el siglo XX, y, sin embargo, digna de atención por la extensión de sus conocimientos, que recaían sobre diversas manifestaciones del espíritu. Para nuestra Corporación tiene un relieve singular D. Benito, pues estuvo encargado de dirigir y enseñar la ciencia matemática en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, siendo, por cierto, codirector de la misma Facultad el catalán D. Fernando Subirá, como puede verse al por menor en el archivo de aquel cuerpo académico, que sustituiría su primer nombre por el de Real Academia de Bellas Artes al agregar la Sección de Música en 1873.

Como varios compatriotas suyos de la misma época, brilló Bails por su erudición enciclopédica, verdaderamente asombrosa. Algunos Diccionarios dicen que nació en Cataluña el año 1750, y lo presentan como humanista, literato, teólogo, matemático y como políglota que dominaba los idiomas francés, italiano, inglés y alemán; pero silencian su positivo mérito como músico, aunque bajo este último aspecto lo ha presentado con lucidez clarividente D. Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España.*

Fue Bails, en efecto, una persona familiarizada con la técnica musical en el terreno didáctico. La famosa tipografía del impresor de cámara de Su Majestad, D. Joaquín Ibarra, estampó en sus prensas un bello volumen de trescientas páginas, cuya portada elegante declaró textualmente: *Lecciones de Clave y principios de Harmonía, por D. Benito Bails, director de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando, Individuo de las Reales Academia Española, de la Historia y de Ciencias Naturales de Barcelona.* De ser cierto que había nacido en 1750, constituía un singular caso de precocidad, pues habiéndose estampado aquella obra en 1775. resultaría que a los veinticinco años de edad era ya miembro de las tres Reales Academias existentes a la sazón en Madrid.

Esas *Lecciones de Clave* —y no de clavecín, que esta última palabra habría de introducirse en nuestro idioma como lamentable galicismo en los albores del siglo actual— presentan en su prólogo un valioso aspecto autobiográfico. Allí manifestó Bails que desde niño le había interesado la música; se dedicó a tocar el clave por ser éste un instrumento muy acomodado para inventar y ejecutar armonías (es decir, acordes), y llevado por aquella predilección aprovechaba los ratos libres para tañer minuetos, sonatas y otras producciones musicales. Ahora bien, esas *Lecciones* de Bails no eran suyas, no; pues, como lo advierte dicho prólogo, las había traducido de la obra escrita por el didáctico alemán Bemetzrieder y publicada en París con el título *Leçons de Clavecin et Principes d'Harmonie.* De esta edición original conserva nuestra Biblioteca Nacional un ejemplar, como refiere con detalle el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid,* publicado por Anglés y Subirá (vol. III).

Si fue muy venturosa la juventud de Bails, los posteriores años acumularon sinsabores y amarguras cuando avanzaba en edad. Había vivido algún tiempo en París instruyéndose y laborando. Establecido en Madrid, las tres Reales Academias le acogieron con entusiasmo. Siendo en la de Nobles Artes director de Matemáticas publicó diversas obras, muy extensas algunas. Tres volúmenes tiene la titulada *Principios de Matemáticas,* que alcanzó varias ediciones, y sus páginas resumían otra vastísima en diez tomos, con la particularidad que en uno de ellos, dedicado a la teoría científica de la Arquitectura, ocupa ochenta páginas la sección cuyo epígrafe dice: *De música especulativa.* Así pues, si en sus *Lecciones de Clave* se había mostrado Bails músico práctico, ahora lucía sus profundos conocimientos como músico teórico.

Al año siguiente de aparecer aquellas *Lecciones de Clave* D. Benito enfermó de gravedad. Según la documentación existente en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, "se hallaba baldado de medio cuerpo para abajo", por lo que fue preciso trasladar a las tardes la clase que venía dando por las mañanas. Años después, por causas que no afectaban a su honorabilidad, lo destierran a Granada y secuestran los libros existentes en su hogar. Como algunos de ellos pertenecían a la Academia,

donde con tanto fruto había desempeñado aquella función docente, el Conde de Floridablanca hubo de intervenir para lograr que fueran devueltos a la Corporación, por ser su legítima propietaria.

El mismo archivo académico guardaba varios memoriales de D. Benito, que leí con profunda emoción. Lamentaba su forzoso alejamiento de Madrid y pedía clemencia en su destierro. En septiembre de 1792 dirigió un escrito lamentando también no poder terminar, por aquella causa, las publicaciones que le había encargado la docta Corporación "en medio de los contratiempos que experimenta, como pudiera executarlo, si apiadándose Su Majestad de mí, se dignara permitirme volver a mi casa, donde alojado con abrigo, asistido con todo cuidado, rodeado de mis libros, libre mi alma del amargo sentimiento que le causa el saber que no pueden menos de haberme imputado mis contrarios algún delito grave", el clima de Madrid mitigaría sus dolores, ahora más fuertes al juntarse más años, pues, según propia declaración, era "un vasallo de avanzada edad y achacoso", después de haber empleado veinticuatro años en ilustrar a la nación. Aquella caligrafía revela un pulso firme, a pesar de todo. En cambio, ya es irregular y temblorosa la letra de una carta escrita medio año después, agradeciendo a la Real Academia de Nobles Artes que le hubiese alzado el destierro y confiando que, recobrado por fin "de tantos sustos y trabajos", ya podría concluir sus obras.

No fue muy prolongada su nueva estancia en Madrid, y aquí habría de bajar a la tumba dos años y medio después. Según la noticia registrada por la Real Academia Española, a la cual pertenecía D. Benito, falleció el 13 de junio de 1797. Aquel día la nación española perdió a un catalán digno de mejor fortuna, y la Real Academia de Nobles Artes perdió a un insigne miembro que tanto la había enaltecido con sus obras y con sus enseñanzas, con su honradez y su rectitud.

VI

JAIME FACCO

A este compositor le dedicó el minucioso F. J. Fétis, en el tercer tomo de su *Biographie Universelle des Musiciens,* cinco líneas cuya versión castellana diría así: "Facco (Santiago), compositor de música instrumental, vivía en 1720. Ha publicado en Amsterdam doce conciertos para tres violines, viola, violonchelo y bajo. No se tiene ninguna otra noticia sobre la existencia de este músico."

No podía presentir Fétis que Facco residió en España largo tiempo y falleció en Madrid cuando corría el primer semestre de 1757. ¿Por qué me interesé yo por él? Porque encontré en el Instituto Nacional de Previsión una ópera suya —¡y ópera española!— al consultar los fondos musicales que a ese organismo hubieron de pasar cuando adquirió el palacio del Duque de Bailén con todos sus muebles, libros y demás existencias. Y poco después todos esos fondos musicales, a petición mía, fueron donados al Instituto Español de Musicología de Barcelona, donde se conservan hoy.

Dicha ópera, encuadernada en piel de la época, lleva el título "Melodrama al Estilo Ytaliano. Su título "Amor es todo Ymbención. Júpiter y Amphitrion". Fiesta que se representó a sus Mag.^{des} en el Coliseo del Buen Retiro. Letra de D.^{n} Joseph Cañizares y Música de D.^{n} Jaime Facco. Año de 1721."

Con tales antecedentes hice investigaciones bien fructuosas en el Archivo del Palacio Nacional, encontrando numerosos documentos que he reproducido en *Anuario Musical* (Barcelona, 1948) y que resumiré aquí dado su gran interés histórico.

La obra de Fétis me suministró las líneas antecedentes. El *Quellen Lexikon,* de Eitner, amplió la información bibliográfica, y en lo biográfico se limitó a subrayar que Facco sería violinista probablemente.

La documentación palatina comprueba que desde 1720 Facco residía en Madrid. Al comenzar este año Facco pasó por aquí camino de Lisboa.

Se declaró que era hombre de la primera utilidad para el violín y el violón y consiguieron que se quedase en la corte de Madrid, renunciando al puesto que le habían ofrecido en la corte portuguesa. Por no haber plaza vacante para su cuerda, se le adjudicó un sueldo integrándolo el de un arpista y el de un jubilado. Admitido en la Real Capilla, con la obligación de tocar aquellos dos instrumentos, quedó incorporado a ese organismo filarmónico desde principios de 1720. Había nacido en Venecia; había desempeñado el puesto de maestro de capilla en Italia y también en Sicilia cuando era Virrey el Marqués de los Balbases, como declaró un Memorial suyo de aquellos días al solicitar la plaza de maestro de música del Príncipe de Asturias —aquel futuro Luis I, de efímero reinado— por haber fallecido el profesor que la ocupaba, D. Joseph Draghi Cardinalino. Según otro documento referente al mismo asunto, este músico había enseñado al Príncipe a tañer el clavicordio y hacía con él conciertos de música con mucho gusto por parte del real discípulo, y le consideraban a Facco la persona más calificada en Madrid para aquel desempeño. Fue, pues, admitido después de tomar varios informes secretos por los que se declaraba que tenía costumbres, trato y juicio muy buenos, sin que hubiese dado el menor escándalo jamás. Aceptado, por consiguiente, aquella elección prueba tres cosas: que Facco tenía también gran práctica en el clavicordio, gran aptitud para el desempeño de la función docente encomendada y capacidad para organizar en Palacio sesiones artísticas de conjuntos instrumentales. Su apellido, desde entonces, apareció en dos formas ortográficas: Facco, que era la original, y Faco, que tenía mayor sencillez.

En la primavera del mismo año fallece un violinista de la Real Capilla. El y Teodosio Dalp quedan tan igualados en los ejercicios de oposición, que los dos fueron admitidos con el goce de setecientos ducados cada uno, pareciéndole muy arreglada tal proposición al maestro de Capilla.

Tanta estimación se granjeó Facco en la corte, que al siguiente año de su llegada se le encomendó la tarea de poner música a la citada ópera, y fue cantada solemnemente; pero debería satisfacer poco a los oyentes,

cuando este músico veneciano ya no volvió a componer ninguna otra ópera o melodrama. Tampoco parece que produjera música para el culto de la Real Capilla, si bien se habrían podido reducir a cenizas las que hubiera compuesto al incendiarse el antiguo Alcázar en la fatal Nochebuena del año 1734.

También gozó de un sueldo como maestro de música del Infante Don Carlos, y cuando éste pasó a Nápoles como Rey, en 1734, él perdió su destino. Bastantes meses después solicitó, como gracia de la Real Piedad, que le siguieran satisfaciendo aquellos haberes con efecto retroactivo, lo cual más tarde fue concedido por el Monarca.

En otro memorial del año 1740 lamentó Facco que le dejasen de pagar sus haberes como maestro de música del difunto Príncipe D. Luis, desde el año 1733, aunque el Monarca había dispuesto que aquel músico siguiera percibiendo tal importe durante toda su vida como favor especial. Se informó favorablemente esta nueva petición, mas todo continuó en la misma forma. En vista de ello, siete años más tarde —es decir, en 1747— volvió a tratar dicho asunto, y en un certificado expedido por el secretario del Monarca y el contador de la Real Cámara se viene en conocimiento de que el ya difunto D. Felipe V había acordado, por Decreto de 26 de septiembre de 1732, que Facco siguiera con su sueldo como maestro de música del Infante D. Carlos desde el 1 de octubre de 1731, que percibía por ello una cantidad anual y que en 7 de abril de 1739 cesó aquel beneficio por un Real decreto que establecía la incompatibilidad de dos sueldos, pues obtenía ya uno como violín de la Real Capilla.

No hay en aquel expediente ningún otro documento posterior hasta 1757. En este año la viuda de Jaime Facco y sus dos hijos, llamados María y Jaime, repitieron la petición, según se deduce por un certificado de 10 de agosto, donde se declara que en 1739 se había establecido la incompatibilidad de dos sueldos.

Como apéndice de esta biografía añadiré que en la plantilla de músicos adscritos a la Capilla Real aparece el nombre de Pablo Facco —sin duda hijo de Jaime— desde 8 de julio de 1728 hasta su fallecimiento, acaecido el 2 de noviembre de 1769. Se expidió una declaración en tal

sentido por solicitud de su viuda, D.ª Antonia Badía, la cual deseaba "gozar el fuero de la casa real que le corresponde". Como las cosas de Palacio iban despacio, hasta nueve años más tarde aquella viuda no logró ver satisfecha favorablemente su petición. El viejo Jaime Facco, tras el estreno de su "melodrama" en 1721, no volvió a figurar como autor de música teatral, mientras que otros artistas italianos —Corselli, Coradini, Mele y Conforto— produjeron tras él varias obras de aquel género para la Corte española. Sin comentarios.

VII

CAYETANO BRUNETTI

Italiano, sí, por sangre y nacimiento; pero también español indiscuttiblemente, por adopción y asimilación, fue aquel Brunetti, acerca de cuya vida y muerte, así como de sus rasgos psicológicos y su creación artística, se han dicho muchas y muy extraviadas cosas. Estuvo tan ligado a la música de cámara palatina en este Madrid de sus amores y sus triunfos, como compositor predilecto del filarmónico Monarca D. Carlos IV, que el Archivo del Palacio Nacional (antes Real) conserva una cifra verdaderamente asombrosa de producciones debidas a tan fecundo númen. El *Catálogo,* realizado por su conservador oficial D. José García Marcellán, menciona 33 sinfonías para pequeña orquesta, seis sextetos para cuerda, 63 quintetos —algunos concertantes— para cuerda, 12 tríos para violines y violonchelo, 49 sonatas para violín y violonchelo y, en más reducida cifra, diversas obras menores, ya instrumentales, ya religiosas.

Despertó este artista mi atención cuando preparaba mi libro *La Música en la Casa de Alba* (impreso en Madrid el año 1927) y cuando, por aquel tiempo lejano, efectuaba investigaciones sobre la música escénica existente en la Biblioteca Municipal de Madrid. Y al punto advertí contradicciones palmarias entre lo que los biógrafos decían sobre aquel músico y lo que realmente ponían en evidencia inequívocos testimonios docu-

mentales. Mis labores musicológicas de época muy posterior me permitieron ampliar los datos fehacientes y desechar aquello que los historiadores venían repitiendo, por copiarse unos a otros con facilidad notoria.

Según Fétis, en su *Biographie* famosa, y tras él, según los que le copiaban sin la menor vacilación, Cayetano —o Gaetano— Brunetti había nacido en Pisa en 1753, y sospechó que se trataría de otro Gaetano, pues aquél había dedicado una composición musical al Príncipe de Asturias en 1766, es decir, cuando sólo tendría trece años. Examinando yo por entonces la música teatral del siglo XVIII, conservada en la referida Biblioteca, advertí, entre la escrita para la *Comedia de García del Casttal* (sic), que data de 1753 y figura como anónima, que su autor sería Brunetti, como decía una partichela. En aquel año el Cayetano de Pisa sólo contaba nueve años de edad, y en ese papel le daban el tratamiento de "don" al autor. Cuando apunté aquel hecho histórico, una pluma muy avispada llegó a decir en letras de molde que algunas cosas de mi citada obra hacían llorar de risa por lo peregrinas, cual aquella corrección cronológica. Tres años después vi confirmadas mis sospechas en el Prólogo que el Presidente de la Sociedad Francesa de Musicología, M. Gelrges de Saint-Foix, escribió para una nueva edición del libro publicado en el siglo anterior por L. Picquot bajo el título *Luigi Boccherini.*

Apoyándose en Fétis también se repitió corrientemente que había venido Brunetti a España, llamado por Boccherini en 1779 ó 1780, para suceder a Manfredi, añadiéndose que, por lo ingrato e intrigante, postergó a ese gran rival suyo, lo cual ha negado justamente M. Saint-Foix.

Yo, por mi parte, deshice crasos errores como resultado de mis lecturas en los manuscritos del Archivo del Palacio Nacional y en los libros de óbitos conservados en la parroquia de San Martín. Esquivando aquí minuciosos detalles, resumiré lo que al respecto he referido en algunas obras mías, para restablecer la verdad histórica en lo concerniente a una persona que dio lustre a la música de alto porte en las altas esferas de la segunda mitad del siglo XVIII, porque en el caso de Brunetti las inexactitudes se han empalmado y enroscado sin cesar.

No nació Gaetano —o Cayetano— Brunetti en Pisa. Tampoco era

hijo de aquel maestro de capilla llamado Antonio y padre de dos varones, llamado uno de ellos Gaetano también. Ofrece una prueba palmaria cierta partida de defunción que descubrí en un libro de óbitos de la referida parroquia madrileña, pues declara que en la calle de Molino de Viento, número 8, un sujeto llamado D. Esteban Brunetti, viudo de Doña Vitoria (sic) Perusini y natural de la ciudad de Fano (Estado romano), había fallecido el 23 de enero de 1777, añadiéndose textualmente: "Por heredero instituyó a D. Cayetano Brunetti, su hijo legítimo."

No vino este artista a Madrid traído por D. Carlos III, desde Italia, para ocupar el puesto de primer violín en la Real Capilla, puesto que —según declara la documentación palatina— en 1767 había entrado en el último lugar del escalafón de su cuerda por su habilidad y "por ser mozo sano y con las demás prendas". Ascendido paulatinamente por corrida de escalas, al fallecer ocupaba el tercer lugar de los violines.

Mal pudo proteger Boccherini a Brunetti, pues llevaba éste unos veinte años adscrito a la música de la Real Capilla cuando aquél ingresó —y precisamente sin oposición, dados sus méritos y sus relaciones con la Casa Real— para ocupar la primera vacante de violín.

No murió Brunetti, a la edad de cincuenta y cuatro años, presa del pánico producido por la entrada de los franceses en Madrid el 2 de mayo de 1808 ni falleció en una casa de los alrededores de la Villa del Oso y del Madroño, aunque así lo repiten los historiadores, pues, como he visto en la documentación del Archivo del Palacio Nacional, su óbito acaeció en los últimos meses de 1798 —es decir, unos diez años antes—, y allí consta que en diciembre, a causa de aquella defunción, hubo corrida de escalas en la cuerda de violines, pasando entonces a penúltimo lugar Don Juan Colbrand, el padre de la famosa cantante que más tarde contraería nupcias con el operista Rossini.

Finalmente, un Francisco Brunetti adscrito a la misma Real Capilla no era hermano, sino hijo suyo. Ingresó en el estío de 1786 o permaneció allí hasta que, como a tantos otros, quedó cesante al triunfar el absolutismo en el año 1823, por lo que, al modificarse la situación política del Reino, unos ocho años después, solicitó la reposición de su cargo. En re-

sumen, Cayetano Brunetti no era pisano ni vino a España traído por el Monarca D. Carlos III, ni formó artísticamente al lado de Boccherini, ni perjudicó a éste lo más mínimo, ni murió en el siglo XIX, sino en los últimos años del siglo XVIII. Todo esto es la pura verdad y nos complace registrar el ineludible restablecimiento de la misma.

VIII

JOSEF JOAQUIN VIRUES Y SPINOLA

Brilló con máximos honores en la corte española durante años, y pasajeramente en la vida musical madrileña, este militar favorecido por la fortuna. Hace su presentación psicológica la portada, impresa a todo lujo, de una obra en la que puso las mayores esperanzas de inmortalidad. De cabeza a pie dice así: "La Geneuphonia o Generaccion de la Bien-sonancia música dedicada a S. M. la Reina nuestra señora doña María Cristina de Borbón (Q. D. G.), por don Josef Joaquín de Virués y Spínola, Caballero de las Ordenes nobles y militares de Calatrava y San Juan, condecorado con diferentes cruces de distinción civil y militar, maestrante de la Real de Ronda, mariscal de campo de los Reales Ejércitos, individuo de las Reales Sociedades Económicas de Motril y Sanlúcar de Barrameda, Académico de honor de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando de Madrid, adicto de las tres clases del Real Conservatorio de Música, individuo de la Academia Filarmónica de Bolonia en la clase de Maestros de Capilla de Honor, etc. Adoptada por el Real Conservatorio de Música para único Método de Enseñanza de Armonía, Contrapunto y Composición [viñeta con instrumentos musicales]. De Orden de S. M. Madrid. En la Imprenta Real. Año de 1831." Y al reverso, en letra de tipo muy pequeño, a diferencia de todas las anteriores, luce la expresión latina: "Non nova, sed nové."

Impresa esta obra en gran formato, prodiga textos musicales, honrándose con el facsímil autógrafo de un *Canon* a cuatro voces escrito expre-

samente para la misma por el compositor Rossini y fechado en Madrid el día 22 de febrero de aquel mismo año. Además puede verse ahí un retrato del Sr. Virués, bello en verdad, y también significativo. Es un caballero con displicente aire de suficiencia, rígida mirada de individuo presuntuoso, cabellos abundantes, patillas pobladas, descomunal corbata, que lo presenta como cuidadoso convaleciente de una dolencia laríngea; ceñidísima casaca, que parece ceñir el busto hasta la opresión por miedo a un enojoso romadizo o a una terrible afección pulmonar. Una mano del infatuado caballero sostiene un libro abierto por la supuesta portada, en la cual resaltan ostentosamente cuatro vocablos ingleses, testimoniando un irrefrenable amor al neologismo sabihondil: "The Geneuphony or Polytonogamism." Al pie de este grabado resplandece sobre pajizo papel —en atildado facsímil— la firma autógrafa del Sr. Virués, a la cual sirve como peana una rúbrica menos artificiosa que las usuales en el siglo XVIII, pero cuya estructura parece querer pagar insoslayable tributo a la vieja tradición en materia de ornamentaciones caligráficas.

A esta obra, adoptada como único método para las citadas materias en los centros musicales docentes, había antecedido otra producción del mismo didáctico, a saber, un breve opúsculo titulado *Cartilla Harmónica.* Tenía siete años más que *La Geneuphonia.* Lo publicó por ser necesario innovar en absoluto las bases y el modo de enseñar esa ciencia musical, hasta entonces complicadísima, dilatada, ardua e insuficiente. Ahora, en el prólogo de su gran obra maestra —así, al menos, la consideraba él, y con él los admiradores incondicionales y los aduladores condicionados—, lamentaba "la moda actual de desacreditar con el silencio al que se teme oír replicar por escrito". Con aquella *Cartilla,* traducida al francés y a otros cinco idiomas, Virués había entregado el hilo de Ariadna para salir del laberinto armónico de la antigua escuela. Luego, con *La Geneuphonia,* presentó con gran amplitud su originalísimo sistema. Y como la imposición venía de las alturas, este volumen tuvo que ser adoptado al punto para la enseñanza por D. Ramón Carnicer y D. Francisco Andreví, dos catalanes que desempeñaban, respectivamente, la enseñanza de aquellas materias en el flamante Conservatorio y la dirección en la Real Capilla. Los

alumnos aplicados repetirían incansablemente aquellas sarta de polisílabos que parecían trabalenguas.

He aquí una muestra estilística de Virués: "Confieso espontáneamente y reconozco que la idea para la cual he inventado el nombre de Politonogamismo es una mera abstracción metafísica de un hecho bien perceptible, sí, pero cuyo primer elemento o causa es un misterio todavía impenetrable o a lo menos ignorado. Una hipótesis... tiene la misma utilidad que un principio evidentemente cierto..."

Como siempre ocurre, al apagarse la novedad de aquel sistema intrascendente y la influencia del personaje que lo había impuesto contra la ajena voluntad de los perspicaces, casi nadie se acordó de aquella gran obra suya, y muy pocos recordarían al autor después de su fallecimiento, acaecido en 1840. Mas, en todo caso, Virués era un personaje de altísimo relieve en el pretérito mundo musical español.

IX

FEDERICO MORETTI

Mal, muy mal, conocería a este músico español quien se guiase por la *Biographie Universelle des Musiciens...*, redactada con tanto cariño y tanta minuciosidad por F. J. Fétis, pues el tomo sexto de esta monumental obra dedica seis columnas a Francesco Morlacchi —el operista hoy olvidado, aunque pudo rivalizar con Rossini en sus días—, y unas páginas antes había reservado a D. Federico cinco líneas y media al decir en francés lo que sigue: "Moretti (El caballero), general español fallecido en Madrid en 1838, es autor de un tratado musical, *Grammatica razonada musical,* compuesta en forma de diálogo para los principiantes; Madrid, en la imprenta de Sancha, 1821, en 8.º."

Así, ni más ni menos, con referencia a un músico casi tan admirado más allá de nuestras fronteras como Fernando Sor, dada su habilidad como intérprete de guitarra y autor de valiosas composiciones para este instrumento netamente hispánico, y con el cual tuvo de común el hecho de que

uno y otro abandonaran sus países natales para encontrar fuera de ellos consideración singularísima.

A Moretti le dediqué la merecida atención en diversos lugares de mi *Historia de la Música Española e Hispanoamericana.* Transcribo aquí algo de lo que allí expuse. En el año 1799 era Moretti capitán del ejército y alférez de las Reales Guardias Valonas, como lo declaró la portada de su libro *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música.* El italiano Moretti acabaría siendo brigadier de los ejércitos españoles, y el Tratado que ahora veía la luz en español había aparecido en lengua italiana siete años antes. Dicho autor resolvió presentarlo en un idioma extraño para él, según sus palabras, y ofrecerlo a una nación donde era peculiar la guitarra; pero se consideraba amparado por el hecho de haberlo dedicado a la Reina María Luisa. Esta obra ofrece interés por su vocabulario, entre otras cosas. Respecto a las siete notas musicales, dice: "La parte superior de la figura, que equivale al punto de los antiguos, se llama cabeza; garganta, lo que va desde la cabeza a la mitad de la línea perpendicular que se halla en todas las notas menos en la semibreve, y pie o cola, la otra mitad de la línea hasta abajo. Las rayas accidentales que se señalan en la garganta demuestran el nombre del punto, y las del pie o cola denotan su valor en el compás..." Con referencia a los accidentes, los dividía en "sensibles" (sostenido y bemoles, becuadro, punto y ligadura) y "mudos" (pausas, párrafos, etc.). Moretti recomendó allí a los ejecutantes que tuvieran "el cuerpo airoso y sin afectación".

En 1824 publicó la obra *Sistema uniclave,* que era un ensayo sobre la unificación de las diversas escalas de música, reduciéndolas a una sola, y declaró: "Por medio del sistema uniclave, esto es, colocando las tres claves fundamentales en la segunda línea del pentagrama y sujetas todas a la clave de sol, se consigue que las notas representen verdaderamente la distancia que hay de una a otra de un modo claro y exacto, pues se halla fundado en la teoría de las octavas." Después advertía que no había clasificado, para esos efectos, al octavín "y al flacholeto o caramillo", es decir, a ese "flageolet" que por entonces aún despertaba entusiasmos en

el gran mundo filarmónico, tras un auge extraordinario en grado sumo. Claro que tal novedad no era absoluta ni mucho menos, pues análogos intentos se habían realizado con anterioridad en otros países, pero el propósito despertaba un interés que no decayó, sino que se mantuvo, pues en 1858 Frontera de Valldemosa, el músico protegido por la Casa Real, publicó una *Equinotación o nuevo sistema musical de llaves* (sin variar su figura), que alcanzaría la aprobación del Conservatorio de París y despertaría por doquier grandes admiraciones, aunque no tardó en ser olvidada.

Aquella *Gramática* mencionada por Fétis con breve detalle bibliográfico, constituye un fruto ingenioso, aunque sin gran novedad. Manifestó su portada que Moretti era en 1821 Brigadier de los Ejércitos Nacionales, Caballero de la Nacional y Militar Orden de San Hermenegildo, etc., y Académico de varias Sociedades y Cuerpos Literarios. Adosó una respetuosísima dedicatoria al Infante D. Francisco de Paula, y llevó por lema estas palabra latinas de Marcial: "Ut psallendi materiam discerent." Moretti había procurado ser breve y claro, siguiendo un método demostrativo. Mi biblioteca posee un ejemplar de la obra con estas palabras manuscritas: "Regalado por el mismo Caballero Moretti." La siguiente línea, donde figuraría la firma correspondiente, quedó cortada por la guillotina cuando se encuadernó ese ejemplar, hace un siglo largo, sin duda.

Como compositor publicó Moretti en el extranjero muy variadas obras para su instrumento favorito. También vio editadas, como *Opus XXIV*, unas composiciones para la voz, cuya portada, en idioma castellano, da noticias biográficas dignas de recogerse, pues dice al pie de la letra: "Doce Canciones con acompañamiento de Guitarra, compuestas y dedicadas a su amigo el Conde de Fife por el Brigadier D. Federico Moretti, Coronel de la Legión de Voluntarios Extrangeros, Académico Philarmónico de Bolonia, Socio de los Reales Conservatorios de Nápoles, etc. Arregladas para el Piano Forte por D. Manuel Rücker." Un ejemplar de esta obra se puede ver en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Refiere Mitjana que en las bibliotecas de Munich y Dresde se conservan obras compuestas por Moretti para su instrumento favorito. Y de

aquellas que guarda la Biblioteca Municipal de Madrid di yo cuenta en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, primavera de 1936) al leer mi ponencia "Un fondo desconocido de guitarra".

X

FERNANDO SOR

Sí, Sor; mas no Sors, como suele mencionarse su apellido en las publicaciones extranjeras e incluso en algunas españolas de menguada magnitud y poca difusión, por haberse documentado sus autores en fuentes de otros países. Hoy es universalmente conocido merced a sus composiciones para guitarra, pero no tanto por otras producciones escénicas que hace muy cerca de siglo y medio subieron a los tablados en Francia, Inglaterra y Rusia.

Había nacido en Barcelona cuando faltaban veintidós años para completar su ciclo el siglo XVIII y cerró los ojos para siempre en París cuando apretaban los calores estivales de 1839, año en que Wagner llegó a esa capital y Verdi estrenó en Milán su primera ópera, en que Berlioz dio a conocer su sinfonía dramática *Romeo y Julieta* y en que Chopin dio a conocer sus famosos *XXIV Preludios.*

Cosmopolita Sor, por temperamento sin duda y por necesidad en parte, su vida ofrece rasgos novelescos. Huérfano de padre a los doce años, ingresó como niño de coro en el Monasterio montserratino, donde hizo su formación musical. No siguió la vida monástica, a diferencia de otros músicos que alcanzaron positivo renombre como artistas, sino que volvió al mundo seglar con el ansia de triunfar en el arte que le habría de dar con el tiempo gloria e inmortalidad. Durante cinco años fue en aquel cenobio discípulo del padre Anselmo Viola. Con este reputadísimo maestro de capilla estudió armonía, contrapunto y composición. Al abandonar aquel recinto sagrado ingresó en el ejército. Tanto le atraía la mú-

sica teatral que, teniendo tan sólo dieciocho años de edad, estrenó en el teatro de Barcelona (que se denominaría más tarde Teatro Principal, cuando se alzaron otros coliseos) una ópera muy gustada entonces, si bien pronto caería en el olvido. Se titulaba *Telémaco en la Isla de Calipso.* Unas razones adversas facilitaron su estreno, pues la empresa teatral andaba escasísima de óperas "por las circunstancias de Italia", como he podido leer en una amarillenta página del *Diario de Barcelona,* y no vaciló en admitir ese agradable producto de un genio en agraz.

Trasladado Sor a Madrid, la Duquesa de Alba le encargó la composición de otra ópera sobre el libreto *Don Trastullo,* quedando la cosa en ilusorio proyecto por la inesperada defunción de tan linajuda protectora. Pasó luego a Barcelona para administrar unas propiedades del Duque de Medinaceli, componiendo entonces tres cuartetos, dos sinfonías, música religiosa y canciones con acompañamiento de piano y de guitarra. También los compuso luego en Málaga, siendo aquí jefe administrativo de una posesión real.

Pareciéndole a Sor estrecha nuestra Península, pasó a Francia en 1813, granjeándose la admiración de Méhul y de Cherubini. Marchó más tarde a Londres, y alentado por su amigo el Duque de Sussex compuso tres *ballets* escénicos: *La ópera cómica, La feria de Smirna,* piezas para piano a cuatro manos, y *Doce estudios* para guitarra. Vuelve a París, donde logra estrenar el *ballet La Cenicienta* en la Gran Opera. Da un salto a Rusia y en San Petersburgo estrena otros *ballets,* entre ellos el titulado *Hércules y Onfalia,* que constituyó un suntuoso festejo entre los organizados para celebrar la coronación del Zar Nicolás I. Marcha de nuevo a París, donde le depara poca fortuna otro *ballet.* Salta a Londres, donde estrena otro más; y aquí su ópera *La bella Arsenia* o *La varita mágica* subirá a un tablado, como obra póstuma, cuando Sor llevaba seis años en la tumba. En los últimos años de su vida estableció su hogar en París. Perdió aquí a su única hija, que era una notable pintora, y su vida se consume tras larga dolencia, muriendo pobremente este guitarrista eminente, que había contado con discípulos tan preclaros como nuestro Príncipe de la Paz y el Libertador de Argentina.

Las biografías dan pormenores sobre estas vicisitudes de un compositor eminente en su género. Dicen también que, por afrancesado, permaneció lejos de España. Sin embargo, amó nuestro país, dando prueba de ello un testimonio gráfico que hace no pocos años encontré en un fondo aún no catalogado de la Biblioteca Nacional. ¿De qué se trataba? De una obertura titulada *Hércules,* con dedicatoria dirigida a nuestro Monarca D. Fernando VII, donde Sor refiere sobre su propia firma que había presentado al Papa un himno de su composición a la Santa Cruz, lo que le granjeó una condecoración pontificia. Y entre la música escénica de la Biblioteca Municipal Madrileña, encontré un *Coro,* de Sor; es un himno patriótico incorporado a la música que un compositor teatral tan aplaudido entonces como olvidado hoy —aquel D. Manuel Quixano pintado por Goya— había escrito para la comedia *El genio Azur...* durante el luctuoso año 1808. De Quixano eran los otros dos números musicales, y aquél de Sor, inflamado por el ardor, contrasta con sus producciones guitarrísticas, admiradas en el mundo filarmónico desde hace más de un siglo, sin que ni su interés ni su importancia hayan decaído con el transcurso del tiempo.

XI

FRANCISCO ANDREVI

Este compositor, director y didáctico ilerdense nació en Sanahuja cuando corría el otoño de 1786 y falleció en Barcelona cuando avanzaba el otoño de 1853, después de haberse distinguido como preclaro artista en Madrid durante algunos años y en Francia durante otros años más. Vio la luz en el hogar de una familia muy pobre, y desde tempranísima edad sintió despertarse en él un inextinguible fervor musical. Desde Sanahuja él, como desde Tárrega —otra población ilerdense— Carnicer, pasó como niño de coro a la catedral de la Seo de Urgel, donde ambos, unidos fraternalmente por su amor a lo que solía llamarse "el arte divino", hicie-

ron estudios que les permitirían alcanzar sólido prestigio y elevada consideración bien pronto, aunque por caminos divergentes, pues si uno siguió la carrera eclesiástica, el otro se entregó al cultivo teatral. Y andando el tiempo ambos se encontraron en Madrid, aquél como maestro de la Real Capilla y éste como director musical de la ópera y catedrático de Composición en el Real Conservatorio de Música, pues a ocupar ese puesto fue llamado sin vacilación por la Reina D.ª María Cristina de Borbón cuando esta dama fundó aquel centro docente.

El precoz Andreví, con sólo diecinueve años de edad, opositó a la plaza de maestro de capilla en la catedral de Tarragona. Si grandes eran sus méritos, en cambio era poca su edad, por lo que no pudo admitírsele, aun reconociendo su gran valía. Un año después concurre con mejor fortuna a las oposiciones para un cargo semejante en la catedral de Tarifa, y triunfa, pero la invasión napoleónica le impedirá tomar posesión. En 1807 gana por oposición el magisterio de la catedral de Segorbe. Mientras lo desempeña concluye la carrera eclesiástica. En 1814 ocupa el magisterio de la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar. De ahí pasa, en 1819, a la catedral de Valencia. Diez años después oposita al magisterio de la catedral hispalense. Reciente su triunfo, queda vacante la plaza de maestro en la Capilla Real, por lo cual se traslada a Madrid. Su triunfo es absoluto. Piensa desempeñar ese brillante cargo, después de aquellas correrías por España, hasta el día de su jubilación o de su muerte. Conviene advertir que en aquellas oposiciones tuvo por rivales a Carnicer, Eslava, Genovés y Soriano Fuertes (padre), venciendo a todos ellos en la brillante liza. Transcurridos seis años se enciende la guerra civil en nuestra nación, entablándose la lucha entre carlistas y cristinos. Por desafectos al régimen fueron depuestos de sus cargos en la Real Capilla numerosos amigos suyos; él quiso compartir la suerte de todos ellos y no sólo dejó Castilla, sino España también. De su estancia en Madrid fueron fruto numerosas obras litúrgicas (misas, himnos, motetes, etc.) que hoy custodia el Archivo del Palacio Nacional.

Establecido Andreví en Burdeos, permaneció allí, durante nueve años, como maestro de capilla de la catedral. Por atraerle París, allá fue en 1845,

laborando como organista y maestro de capilla en una de sus principales iglesias. Impelido por la añoranza, volvió a nuestra Península cuatro años después; se estableció en Barcelona y desempeñó hasta su muerte el cargo de maestro de capilla y director de la escolanía en la iglesia de Santa María del Mar.

Como compositor fue muy fecundo y cultivó la creación de carácter religioso. No solamente escribió producciones destinadas al culto, sino también oratorios o dramas sacros, como *La dulzura de la virtud* y *El juicio final.* Compuso en Sevilla nueva música para las danzas de los seises catedralicios, y en Madrid una gran misa de *requiem* dedicada a la muerte del Rey D. Fernando VI. En París publicó un *Stabat Mater* a cuatro voces y coro *ad libitum,* dedicándolo a Su Alteza Real el Infante D. Sebastián Gabriel —que había sido declarado Académico de honor y de mérito en la Real Academia de Nobles Artes—, dándose la particularidad de que Andreví consignó en la portada de aquella gran obra musical dos aspectos sucesivos de su carrera artística: haber sido maestro de la Real Capilla de España, bajo el reinado de D. Fernando VII, y ser a la sazón maestro de música en la catedral de Burdeos.

Como didáctico le fue preciso familiarizarse con la farragosa y absurda *Geneuphonía,* de Virués, para enseñar a los niños cantores de la Real Capilla cuando se impuso dicha obra como texto único en los centros docentes por disposición real; pero laboró por cuenta propia más tarde. Así como antecedió a Eslava en aquel puesto palatino, asimismo le antecedió como autor de un *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición,* cuyas brevísimas palabras preliminares advierten que lo escribió expresamente para sus discípulos, con la sola mira de poner al alcance de todos el conocimiento simplificado de las reglas artísticas; tras lo cual se agregaba textualmente: "Me lisonjeo de haber allanado las dificultades que su estudio presenta a los aficionados." Indudable alusión a la perniciosa *Geneuphonía,* obra de la cual —¡cosa bien sorprendente!— poseo un ejemplar que había pertenecido a nuestro personaje biografiado aquí, testimoniándolo esta declaración manuscrita: "Comprado en Barcelona al maestro Andreví en el día 19 de abril de 1853. Palmer (Rubricado)." El 23

de noviembre de aquel mismo año fallecía ese maestro que no había vacilado en desprenderse de aquel volumen, cuya lectura habría de proporcionarle pésimos ratos durante su residencia en Madrid.

También poseo un ejemplar del *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición,* de Andreví. Quedó impreso en la Ciudad Condal el año 1848. Bajo el nombre de su autor, la portada manifiesta con mal disimulada satisfacción un rasgo autobiográfico: "Maestro de Capilla que fue de la Real de S. M. Católica don Fernando VII (q. e. p. d.)." Traducida esta obra al idioma francés, se publicó en París el año 1849. Y a la vista del referido *Tratado* muy bien se advierte que D. Francisco Andreví jamás borró el recuerdo de su estancia en Madrid con honroso cargo, perdido para siempre como consecuencia de lides políticas ajenas a su propia voluntad y al arte que con tanta nobleza cultivaba a los dos lados del Pirineo, alternativamente.

XII

MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA

Este cantante, compositor y director vino al mundo en Zaragoza cuando estaba muy próximo a expirar el año 1779, y falleció en la capital española cuando alboreaba el año 1848. Nació, pues, unos años después y murió unos años antes que Francisco Andreví. La comparación se justifica por el hecho de que muy bien podrían establecer dos vidas paralelas. Ambos adoraban la música, ambos abandonaron España por razones políticas, ambos estuvieron al frente de la Real Capilla durante algunos años y ambos dejaron como compositores una estela ya muy borrosa en nuestros días. Rodríguez de Ledesma sucedió a Andreví y antecedió a Eslava en aquel destacado puesto palatino. Y cosa curiosa, la Real Capilla no le era desconocida ni mucho menos cuando ascendió a tan apetecible cargo, como luego se dirá.

Hizo Rodríguez de Ledesma su aprendizaje musical en la capital aragonesa como niño de coro de la catedral, siendo allí su maestro el direc-

tor de la capilla Francisco Javier García, conocido por "El Spagnoletto". Este aragonés, siendo joven, marchó a Italia y en ese país, invadido por el impulso porístico, produjo varias obras líricas de alto empeño que le granjearían gran renombre, por lo que, de retorno a España y dedicado principalmente al cultivo de la música religiosa, creó numerosas obras destinadas al culto que recorrerían triunfalmente todo el territorio nacional despertando profundas admiraciones, aunque la santidad del templo impedía recibirlas con aplausos contagiosos.

Cuando Rodríguez de Ledesma dejó de ser niño, cautivó por su bella voz de tenor. Por eso, en 1800, quedó incorporado a una compañía de ópera que debería representar en Sevilla, mas una Real orden prohibió entonces que se cantasen o representasen obras en idioma extranjero, lo cual torció prometedores rumbos destinados al logro de una carrera brillante. En 1805, estimulado por sus aficiones teatrales y su amor a la composición, es cantante y además autor musical en el teatro madrileño de los Caños. Dos años después abandona la escena por quedar adscrito a la Real Capilla como tenor supernumerario. El porvenir se le presentaba ya brillante, pero, transcurrido apenas un año, la invasión napoleónica y sus riesgos le hacen cambiar de rumbo, dirigiéndose a Cádiz. Con letra de Juan Nicasio Gallego compone aquí un himno patriótico en homenaje a los caídos por la patria, y lo da a conocer en una plaza pública de aquella ciudad. Llega su renombre al extranjero, por lo que colabora con Beethoven, Salieri, Czerny y otros artistas en un Album musical. En 1813 se asienta en Londres como profesor de canto, haciendo la competencia al reputadísimo Asioli, por lo que tendrá discípulas de tan elevada categoría como la Princesa Carlota. La Sociedad Filarmónica le nombra miembro honorario. Edita sonatas y canciones, elogiando una revista alemana el hispanismo de esas melodías tan gustadas en el británico ambiente.

Una vez derrotados los invasores en nuestra Península, vuelve a la misma Rodríguez de Ledesma. Renunciando al porvenir que le brindaba la ciudad del Támesis, se asienta en la villa del Manzanares, del Oso y del Madroño. Al punto queda nombrado tenor primero de la Real Capilla

y profesor de canto de la Infanta D.ª Carlota. Escribe para la misma una colección de *Cuarenta ejercicios de vocalización,* de los cuales se harán, además de la edición española, una francesa y otra inglesa. Al organizar el Ayuntamiento madrileño una misa en memoria de héroes caídos el Dos de Mayo, le encarga la correspondiente música, pues ningún otro músico parecía mejor dotado entonces para recibir tal honor.

Aquella España de los bandazos políticos recibe a los Cien Mil Hijos de San Luis. Triunfa el absolutismo, y el admirado compositor-cantante, como tantos otros españoles, huye al extranjero. Se instala otra vez en Londres. Renueva los lauros de su juventud. En 1825 es catedrático de canto en la Real Academia de Música. Conoce las óperas weberianas e imprime nueva dirección estética a su producción, antes influida por el italianismo. Pasan más años, un nuevo bandazo político le favorece como a tantos otros expatriados, y en 1831 vuelve a Madrid. Pasan más años aún. Al iniciarse la guerra carlista, el maestro de la Capilla Real Don Francisco Andreví se expatrió y D. Mariano Rodríguez de Ledesma recuperó aquel cargo por disposición de la Reina Gobernadora. Produce obras de alto valor con destino al repertorio de la Capilla; inéditas hoy, se pueden ver en el Archivo del Palacio Nacional.

La documentación conservada en el mismo y consultada por mí con detención revela que Rodríguez de Ledesma, con el recuperado puesto, no era tan feliz como podía esperarse. Volvió a desempeñarlo con grandes entusiasmos y grandes ilusiones, sin que la realidad correspondiese a sus esperanzas ni a sus anhelos. La plantilla musical se había reducido considerablemente y no era posible desplegar el esplendor filarmónico que hubiera querido. Por eso eleva en 1841 una instancia sobre el particular, lamentando esa reducción en su Capilla, y hace atinadísimas comparaciones entre el cultivo de la música religiosa y la teatral, ésta pujante por entonces en Madrid, pues se representaban en los coliseos de la Cruz y del Príncipe las más célebres óperas del repertorio italiano. Aunque la Reina Gobernadora reconoció lo fundado de tales observaciones, declaró que sólo se mejoraría tal estado de cosas en la Real Capilla cuando mejorase la situación de la penuria económica reinante. Por todo ello Ro-

dríguez de Ledesma perdió su confianza, sus entusiasmos y sus bríos; así, pues, le sumió en un abatimiento profundo la eterilidad de que le hacía víctima el medio ambiente.

Al morir algo más tarde, también parecía condenado a pronta muerte su merecidísimo renombre. El año de su óbito fue aquel mismo en que su antecesor en la Real Capilla, Francisco Andreví, publicaba un *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición.* Ambos sobresalieron como compositores, pero no dejó Rodríguez de Ledesma ninguna huella bibliográfica de sus preciadísimas tareas como didáctico en el terreno de la creación musical.